目 录

第一章

辉煌的纽约之行

1982年10月

卡内基音乐厅已被卖掉六个月了。柏林交响乐团也有六年没有来纽约演出了，但仅仅是这个要来纽约演出的传闻已经使卡内基音乐厅售票处的电话交换台繁忙不堪，热得发烫。赫伯特·冯·卡拉扬与柏林交响乐团同呼吸，共命运，创造了27年的音乐，他们已无法分割，他们的这种密不可分的关系是当今世界上绝无仅有的现象。他们要来纽约演出的广告画刚在卡内基音乐厅外面的广告栏贴出，“票已售完”的黑字白纸的纸条也跟着贴在了广告画的旁边。广告上的票价每张超出35美元，票贩子在外面把票价抬到200至300美元。这是该周，也许是该月纽约最贵的票，是全年最贵的音乐会票。

卡内基音乐厅内部也有一个问题。刚排练了斯特拉文斯基的《阿波罗》的几个小节，赫伯特·冯·卡拉扬就停止了排练，坐在凳子上，盯着空空荡荡、昏昏暗暗的大厅，等候一位可以商量解决此事的助手。一个人朝升高的台子跑去，然后人们一个接着一个都朝舞台跑去，个个都伸长脖子，想和高高地站在舞台上的卡拉扬说话。

问题出于有噪声。赫伯特·冯·卡拉扬听到有噪音，很

不高兴。他举起一只手，人群静了下来，等着听他说话。卡拉扬说："有点那个……，你们听到了吗？"他微笑着，就象是父亲给孩子进行启蒙教育一样。噪音很小，从来都这么小，但是，他们听到了噪音。怎么办呢？他们要检查一下。卡拉扬说，如果噪音与乐器的声音能合拍的话，他是不会抱怨的，可是它们不合拍。助手们笑了。他说他觉得对地铁偶然发出的隆隆声是无能为力了。助手们也不大好意思地笑了笑，说他们也这样认为。卡拉扬问地铁是什么时间修的，音乐厅又是什么时间修的，最后说他怀疑这是一个糟糕的规划。随后，他坐在凳子上，把身体转向乐团，集中演员们的注意力，用一个小手势把助手们打发走了。他对演员说："就这样吧！"然后举起指挥棒，嘴里还咕噜了一串德语，把演员全逗笑了。排练继续进行，这不是说排练非常必要。斯特拉文斯基的《阿波罗》是弦乐组最能露脸的作品，也是有经验的演员们最熟悉的作品。在跨大西洋飞行后，卡拉扬还没有消除旅途疲劳。

卡拉扬已73岁高龄，背部情况不断恶化，经常疼痛，但表面上，他看起来还蛮好。他的右腿总是僵直地拖在后面，走起路很吃力。可是在乐团面前，他似乎很安然，放松，显得要比实际年龄年轻。他很机敏，很潇洒，面部的皱纹深深的，很有点贵族气派，反映出他有希腊血统。他橄榄色的皮肤要比同龄人的皮肤光滑，花白的、已近乎全白的头发梳成背头，好象是刚结束了一场滑雪比赛。卡拉扬的身材并不高大，大约才5英尺6英寸高。他这一副健壮结实的身躯是一生体育锻炼的结果。他具有他那样年纪的人所罕见的虚荣心。他严格地注意自己的饮食，至今也没有变得大腹便便，尽管这种

趋势已日益难以避免了。过去，大家都说卡拉扬"精神抖擞"。现在，虽然已73岁，这种评语对他还仍然适用。

他开始排练时有这么一个习惯：先用目光横扫所有的座位，和乐团的十几个人交换一下眼神，轻轻地点点头，弄清大厅里没有不速之客，然后才开始。他在大歌剧院排练时穿的衣服要比在家时穿的那身无精打彩的衣服高级一点，一条法兰绒裤子；一件黑色的开司米高领毛衣，毛衣的袖子挽到了胳膊肘上；脚上穿的是一双黑色的袋鼠皮做的高筒鞋，是奥地利阿迪达斯公司为他特制的。

中场休息时，卡拉扬得到了一份关于噪音的报告。原来，在大厦的地下室里有一台水泵把水抽到楼顶的一个水箱，从那里再把水分送到大厦上面各层的140多户住宅中。大厦经理麦克瑞先生说卡拉扬听到噪音的那一阵他在台上走。麦克瑞讲，他从前从未听到过噪音，这也许是由于他在纽约住的时间太久了，对噪音已经习以为常了。大家一致认为排练时水泵应该关掉，当然，音乐会时也要关掉。麦克瑞说他希望大厦不会断水。

至于地铁，就是赫伯特·冯·卡拉扬也毫无办法，无论如何在纽约不行。如果这个情况出现在奥地利——在奥地利，人们把卡拉扬当做一种自然资源，即民族英雄——而且假若奥地利有地铁，并且地铁又刚好从音乐厅下面通过（其实这是不可能的），卡拉扬可以在音乐会演出期间关闭地铁，一点问题没有。在萨尔茨堡也肯定能办到，在维也纳也有可能办到，因为至今维也纳人还谈论卡拉扬指挥维也纳国家歌剧院时的"卡拉扬年"，而且谈论时的语调极其严肃，简直跟谈论战争时的语调没有两样。在柏林也有一定的可能性，因

为他在柏林掌管近30年的音乐命运；在日本是绝对没有问题，因为他在日本已被神化了。

著名指挥家和教师马克斯·鲁道夫说：指挥家有权利感觉重要一些。"他们毕竟要重现音乐名曲。"绝大多数的指挥家，至少是那些好指挥家，都在想方设法用大量的权力来加强他们的重要性。权威在指挥职业中必不可少。试想想：剧场里有成百号人的乐团，演员们有的闲聊，有的调乐器，有的打鼓，有的拉乐曲，还有些说笑话；而且还有两千多人在就座，放衣服，翻节目单，朝朋友招手，说话，咳嗽。一个人走了进来，全场顿时肃静，他举起一根小白棍，便是一片死寂，接着便会奏出愉快美妙的乐曲。霎时间，混乱消失，秩序井然。这种对一个人的出现所产生的如此巨大的反应是任何一个有生命的人都无法承受的，无法不受到影响。从事指挥本来就必须具备的巨大的自我在这里又被进一步扩大了。于是，幻觉产生了。根据指挥家个人的本质和稳定性，他们的自我形象或多或少都会有些失控。

卡拉扬的出身差不多可以算是显贵了，所以他有一种让别人屈从于他的本性。名字中的"冯"字是家族的头衔——神圣罗马帝国的骑士——弗利德里克·奥古斯公爵授与他的曾祖父乔治·约翰·卡拉扬尼斯的。他的曾祖父曾为德国的纺织业做出了杰出的贡献。卡拉扬的父亲是一位知名的物理学家，继承了这个头衔。在今天的奥地利，头衔是不合法的，可是有头衔的人家仍可以继续使用他们的头衔，什么麻烦也没有，这种矛盾是奥地利式处理问题的最好例证。

卡拉扬是音乐天才，6岁时就在音乐会上演奏莫扎特的回旋曲，而他的权力主义观点也似乎是和他的音乐天才一同

与生俱来的。因而，让卡拉扬习惯权力一点问题也不会有。

卡拉扬的权力值得研究是因为他象征着一个指挥家时代的终了，他被称为最后一只恐龙。当今的年轻指挥家总是同时干很多工作，好高骛远，坐着飞机到各地去做国际职业客座指挥，而不象卡拉扬那样，在柏林（还有萨尔茨堡和维也纳）建立自己的权力根据地。在20世纪后期，通过组织变革和参加工会，乐团演员获得了一定的解放，在一定程度上使指挥家不再象从前那样专制了。前波士顿交响乐团的音乐指挥埃里奇·莱因斯多夫在他的《作曲家的鼓吹手》一书中回忆说：1937年他第一次到美国时，"无线电城音乐大厅的音乐家一看到指挥家用右手打节拍时伸出左手的两个指头就明白自己接到离职通知了。指挥的那个手势意味着这位可怜的音乐家的受聘期只剩两个星期了。任何一位指挥都有权把任何一个乐曲录一遍，甚至是录第三遍的时间也已经不复存在了。"1937年卡拉扬开始剪录音唱片时，这方面的收藏品非常少，他录的交响曲唱片可能成了唯一的版本。他也具有信测录音业前景的眼光——按他的说法是"嗅觉"。和他同时代的音乐家们把在唱片上录名曲当成出力不讨好的苦差事，唯恐避之不及，而卡拉扬则不仅在这种事上热情饱满，而且在电子录音发展的每一重要步骤都捷足先登，如慢转密纹唱片、立体声、四音声及现在的集成（激光）磁盘。

卡拉扬的权力在50和60年代时影响深远。他是柏林交响乐团的音乐指挥，拉斯卡拉的艺术顾问，萨尔茨堡音乐节的艺术指导，维也纳国家歌剧院的艺术指导，伦敦交响乐团的音乐指导。他完全有理由被称之为"欧洲的音乐总指导"。那时候，谁都想弄到一盘卡拉扬的唱片，这对他简直太棒了。战

后萧条的岁月给卡拉扬留下了创伤。他忍饥挨饿，但远大的抱负并未泯灭，音乐的使命感仍在燃烧。那时他已经50岁了，在德国的小戏院里已干了多年学徒。一切准备就绪，主要是为了自身的安全，他开始有意识地寻求权力了。他说："我刚搞音乐不久，看见一个人被解雇了。这太不公道了。我痛恨不公正及那些令我发疯的、压抑我的情况。那时候我便对自己说：这种事绝不能在我身上发生。"

十年来，卡拉扬的生活异常紧张，总是从一座城市疯狂般地冲到另一座城市——米兰、维也纳、柏林、萨尔茨堡和伦敦——有时是去搞巡回演出、有时是以客人身份去的，有时则是去完成他每年录20个唱片的计划。这颗超级名星正在升起，是在超人般的努力下冉冉升起。卡拉扬的组织才能相当出色，但是，为了他这颗超级明星的升腾，他也是使出了浑身的解数。他经常利用转机的间歇时间在机场举行会议。在柏林指挥时，他硬是坚持音乐会的结束时间应安排得让他刚好能从指挥台冲进小车去到动物园站坐10点40分去维也纳的夜班车。

最后，他决定不再做行政管理了（那些被他管的人也实在厌倦透了），这样，他就退到柏林交响乐团这个根据地，不再做客座指挥。他非常聪明地缩小了自己的责任而没有缩小自己的权力。

现在，年龄又给了他更大的影响力。正如《纽约时报》的唐纳尔·何那罕在观察了卡拉扬在纽约举行的招待会后所写的："他似乎已经进入那种重要的指挥家在高龄时都顺理成章应该进入的圣境。"指挥家一到高龄，他们的才华，成就——权力——就会和神话纠缠在一起，一点办法也没有。形

成这一结果的奥妙与别的其它职业是不一样的。

指挥家指挥时不断地挥舞手臂，使心血管得到很好的锻炼，这也许可以说是许多指挥家都得以高寿的原因。其余的原因还不太清楚。除了极少的几个演员外，大概只有指挥家能一直表演到80岁。人们不常见到这种年事已高却仍挺有效率的表演家。这是这一职业独有的现象，很动人。别的高龄的艺术家总是在私人书斋中工作，他们的工作是有形的，看得见摸得着的，跟音乐大不相同。音乐是轻飘飘的，变化多端，自身有一种特有的神秘感。确切点说，一个伟大的指挥家到了耄耋之年就会产生迷惘和情感上的焦虑，对他及他的音乐的反映愈来愈多地受到感情的支配。真是一种圣境。既然卡拉扬永远不会有资格进入圣境，或许我们说这是一种盲目崇拜的境地会更准确一些。

我曾亲耳听过一个年轻的德国指挥家和一位前维也纳音乐评论家谈论卡拉扬。他们的话太中肯了。几年前，卡拉扬曾计划在音乐之友的发源地——金殿指挥海顿的《创世纪》，后来因故不得不取消这个安排，让另一位年轻的指挥家去了。这个人事变更使整个大厦仅坐满一半。

年轻的德国指挥家说：“太荒谬了，我热爱卡拉扬，但他的气质不适合指挥海顿的作品，更换指挥对海顿的作品会更有好处。”

维也纳的评论家说：“人们不是去听海顿的曲子，而是去看卡拉扬指挥。”

第三个人说：“多奇怪！有人希望音乐之友大厦中的听众是世界上最有教养的人。”

维也纳评论家说：“人们从这种现象中并不能看出维也

纳和音乐之友有何不妥，倒是从中能对世界上别的地方有所认识。”

后来，这位前维也纳评论家半开玩笑地说：如果大厅里安上立体声设备，人们还会花钱去看卡拉扬指挥这些设备的。

不管是不是偶像，赫伯特·冯·卡拉扬不想去改变纽约地铁的时刻表。他的生活观念可以是崇高的，但他也是一个讲求实际的人。筹备、组织、特别是控制在他严谨的经营之道中处于中心地位。他知道什么时候该控制自己。谈论他的各种爱好——音乐、飞行和滑雪时，他常用猫作例子。他说：“观察一下猫，你就会发现猫只有在肯定有把握时才开始跳跃。猫研究形势，然后再决定跳还是不跳。但是从来没见过猫跳起来扑了空。”养猫的人也许发现这段话是有漏洞的：猫也扑空，虽然不常扑空，但的确也有扑空的时候。那么，卡拉扬就象猫了。

似乎容易激动的音乐人物，尤其是女高音歌唱家，男高音歌唱家和指挥家共有一个传统：好冲动，爱发脾气。但卡拉扬不是这样，他从不突然大发雷霆，火冒三丈，因为他觉得这样做是在浪费时间和精力，无济于事。他毕竟是奥地利人。有一次在萨尔茨堡，他象往常一样，在音乐会开始前5分钟到达大 剧院。刚一到就有人告诉他风琴坏了，修理工已在这乐器上花了整整一个下午，却仍不见效果。但当晚的节目是以风琴为主的勃拉姆斯的《德意志安魂曲》。卡拉扬当下吃了一惊——他原先以为修理师会修好的——然后耸耸肩，说道：“这么说风琴坏了，我得告诉听众用内耳听了。”这个解决办法他觉得很有意思。

卡拉扬宁愿把飞机有意开进雷雨云层中去，也不会去和纽约的官僚们打交道。纽约城陋习深重，而且超级明星太多，多得让人生厌。再说，1955年的卡拉扬首次纽约之行没有给他奠定一个坚实的开端。1954年，德高望重的德国音乐天才，在卡拉扬之前指挥柏林爱乐乐团的威廉·弗特瓦格勒去世。卡拉扬第一次指挥柏林爱乐乐团是1937年被作为客人请去的。从那时起，他一直渴望能到这个乐团指挥的位子。可是弗特瓦格勒疯狂地妒忌日益走红的卡拉扬，一心想让卡拉扬离"他"的乐团远点。弗特瓦格勒一死，卡拉扬成了争夺这个位子的三位明显的候选人之一。上任的第一件事是要进行早已安排好的全美巡回演出。美国方面的经办人代表卡拉扬干预过此事，但是，乐团是听命于柏林议院的。议院要求卡拉扬进行这次巡回演出，他接受了。

1955年，卡拉扬在纽约受到纠察队和抗议者的迎接。《纽约时报》在2月8日就宣布了这次柏林乐团之行，比在纽约的首场演出早了差不多一个月。《纽约时报》上的文章标题是这样的："柏林爱乐乐团希望在这次巡回演出中用他们的艺术把美国人从过去对纳粹的反感中赢回来。"柏林爱乐乐团的许多演员曾是纳粹党党员。作为入党的回报，希特勒给他们发免服兵役证明。但是，因加入纳粹而被特别挑选出来的人是赫伯特·冯·卡拉扬。

与许多30年代加入过纳粹的人不同，卡拉扬从不否认加入过纳粹，也不假装没有发生过这种事。从一开始，他就坚持说他纯粹是为了事业而加入纳粹党的。现在唯一仍被争论的事情是卡拉扬什么时间加入纳粹，而且这种争论将永无休止地进行下去。

从反德战争结束和联合占领军建立临时政府并开始非纳粹化运动起，卡拉扬的案子就被报导过。两年后，他才被审查通过，允许在公共场合指挥。

他是一位重要的指挥家，随时都准备为奥地利和德国文化的复兴贡献力量。为了某些实际的和政治的原因，也许是因为卡拉扬顽强不屈的个性——例如，他对道歉的概念基本上是一窍不通——1945年，他成了组成管理德国联合司令部的俄、法、美、英四方之间踢来踢去的皮球。阅读当时关于卡拉扬的军方档案真是让人头昏眼花。他刚被一方通过，另一方又堵住了。如果两方赞成，另两方就反对；如果三方赞成，另外的一方便会拒不退让。一周之内，情况会发生180度的大转变。非纳粹化充其量是一个很费解的概念。当时，关于纳粹有一个非常神圣的理论：所有的纳粹分子和纳粹的东西（从机构到艺术）都应该被清洗，而所有的人即使其名义上是纳粹而实际上不是纳粹的都应允许其活动。但要付诸实施却是一件非常艰巨繁琐的事，各方之间互相猜疑，都想从中得点好处。部分原因是没有不牵扯个人感情的判决：有牵连的每个人都有证据。卡拉扬受到军国主义、多种语言、官僚主义三种程序的冲击。

弗特瓦格勒从未加入过纳粹党，战争期间仍一直在德国指挥；当时的著名女高音歌唱家伊丽莎白·施瓦茨科夫也加入过纳粹，而且他们俩人的案子都同样值得注意，还相当复杂。但是，卡拉扬是第一个涉足美国来演出的，因而也是卡拉扬首当其冲地成为十年来持久不衰的反纳粹感情的发泄目标。有些人不了解卡拉扬的事，或者说有些人已经忘记了他的事，可是象犹太人退伍兵和音乐家工会这样一些组织却卖

力地给人们提供情况，设法煽起这股反纳粹怒火。

美国音乐家联合会有150名会员签名写了一份请愿书，要求阻止柏林交响乐团的音乐会，还对美国政府资助此次巡回演出提出抗议。国家有关部门为了平息不断高涨的怒火，解释说柏林议会已经为此次巡回演出提供了资助，而且卡拉扬及抗议者的另一个攻击目标，乐团经理格哈德·冯·韦斯特曼都已被非纳粹化法庭正式审查通过了。然而，在3月1日的首场音乐会上，代表犹太复国主义青年和各种特别团体的抗议队伍还是在卡内基音乐厅前游行。警察分队驻扎在音乐厅内外。为了增加安全，屋内所有的灯都一直亮到音乐会结束。音乐会开始时，有一个抗议者把几只鸽子放进了音乐厅。

次日的记者招待会也无济于事。以假名在一家宾馆注册的卡拉扬在记者招待会上讲，他根本没有注意到音乐厅外面有人游行，只注意到了音乐厅里的掌声。问题越来越不愉快。卡拉扬的英语讲得相当不错，但这会儿却以语言有障碍为由退阵了，让翻译替他往下说。当时担任口译的是已故的安德烈·默顿先生，他担任过哥伦比亚艺术家管理处副总裁，并且是此次巡回演出的美方组织人。他说："卡拉扬一生全心致力于音乐……他生活在音乐世界之中……当然他并不赞同希特勒搞的迫害活动……他对政治从来都没有兴趣。"

韦斯特曼对《纽约时报》讲："我一定要证明音乐与政治无关。"而在同一份报上有一则广告指明此次柏林交响乐团的巡回演出是"联邦德国总理康拉德·阿德诺尔博士资助的，由德国大使阁下发起"。据报道，乐团是被德国当作"贡礼派到美国来感谢美国人民为柏林人所做种种善事——特别

是感谢当柏林与自由世界隔离时美国人民所提供的空投"。

《纽约时报》评论家霍华德·陶布曼是就"艺术与政治"问题写过文章的几位作者之一。他说："音乐应该高于政治的论点是合乎情理的。可是，这种理想又真正实现过多少次？决策者，音乐家，其实还有听众中的许多人似乎更想两者兼而有之。如果音乐为某种政治目的服务，而这个政治目的又恰好是他们的政治目的，他们是不在乎的。如果政治目标与他们的习惯或偏见相冲突，他们要求音乐能不介入这场战斗……而事实上，艺术是不可能高于这场战斗的。"

当柏林爱乐乐团在各城市间奔波的时候，陶布曼下的结论也在美国的上空回荡。卡拉扬记得在巴尔的摩时，音乐会的开始时间已到，而大厅里才有25名听众。卡拉扬走到台上，望着听众，在音乐会正式开始前给听众讲了几句话，这种情况是非常少见的。他说："我非常清楚我是在为我一生中听众最少的音乐会指挥，但我肯定你们是最优秀的听众。因为你们能顶着宣传，来到这里只是为了听音乐，我们一定要给你们献上一场精彩的音乐会。"

大家说，尽管柏林爱乐乐团还处在战后重建阶段，而且还由新人指挥，但一旦政治风暴过去，他们的音乐还是无与伦比的。陶布曼没有写过热情饱满的评论，但他本人肯定是热情的："客观点讲，柏林爱乐乐团是一个很好的乐团，冯·卡拉扬先生也是一位相当有水平的指挥家……客人们给大家留下了深刻的印象。这个乐团的力量是团结和传统，他们有一套严密细致的纪律，来保证乐团的观点能永远得以实施。乐团并不追求华丽的音调，但他们表演中也有一点这种味道；他们特别追求的是乐句在结构上的整齐和在意义上的

忠实。乐团懂得怎样运用灯光和阴影。表演时，整个乐团似乎是一个演奏能手，而不是一个100人的团体。”

卡拉扬是1955年在美国巡回演出时被演员们选为音乐指挥的，这一地位很快得到了柏林议会的确认。他的工作开始了。从此之后，再没有一个作者可以轻视柏林乐团的“华丽的音调”，因为为乐团发展特别的“声音”是卡拉扬音乐抱负中最重要的部分。

时隔30多年，再去听听柏林爱乐乐团的表演，引起人们注意的就是这种声音的美和完善。轻奏乐段最柔的部分让人全神贯注，接着声音又准确、平稳地升到高峰，停顿时干净利落，没有丝毫的拖泥带水。弦乐的声音饱满刚劲，而且音色柔和，使听众的喉咙也一时绷得紧紧的。铜管乐器的声音听起来清晰明快，人们会以为这些乐器肯定被用一块软皮擦过了，而且擦得闪闪发光。全乐团合为一体，便奏出一股流畅的声音，像一条深河一样，回旋曲折地沿着河道有目的前进，奔向大海。

长期以来，卡拉扬及柏林爱乐乐团因为他们的声音和他们表演的精确而被广为赞誉。1952年至1972年在《金融时报》作音乐评论，尔后又在《纽约人》杂志作音乐评论的安德烈·波特在卡拉扬和柏林交响乐团1982年再次来美演出时对他们的特点又做了概括：“乐团的音调宽，深，全……它更愿意‘陈述’，而不愿意‘歌唱’……它的声音从不让人觉得像得了热病或是勉强发出的，即使最快时也不匆忙。这些是普遍性，是常数。卡拉扬使乐团在这些美德的坚实基础之上又更上一层楼……声音更加美妙无比——轻奏乐段的声音更平稳，更清晰，更美妙，更精巧，高潮时的声音也更加

圆润。"

评论家彼得·戴维斯在《纽约》杂志上对卡拉扬1982年在卡内基音乐厅指挥的四个勃拉姆斯的交响曲发表了一番评论。他写道："卡拉扬在创造声音的整体和谐取得的成功令人瞠目结舌，而且也使他自己成为最高级的乐团技师。"

假如评论界一致认为卡拉扬和柏林爱乐乐团在声音的美和完善上达到了登峰造极的地步（好像是这么回事），那么同时，还有另一种一直与这种评论相并行的评论。这种评论认为卡拉扬运用自如的那种声音、精确度和平稳的连奏似乎要把所有的交响曲——甚至是歌剧——一起分成一些可行的独立单位，从而淹没了音乐的精髓。像波特说的那样："许多人都说卡拉扬是当今在世的最伟大的指挥家，却没有一个人说他把我们带到了每首乐曲的内心深处。"这种主题至少25年来一直在评论文章中出现。

《星期日时报》评论家大卫·卡恩斯曾对1958年卡拉扬和柏林爱乐乐团在伦敦的一场音乐会作过评论。他离开时有点被音乐所倾倒的感觉，但也有点迷惘，有点保留。"要说演出有什么毛病并不容易，虽然有卡拉扬，但由于只是表面上这么美，而底下却没有多少音乐，这只能让人下一个含糊不清的评论：'缺乏感情'。"

在一篇关于1962年在维也纳国家歌剧院的第一个卡拉扬年的文章中，约瑟夫·韦克伯格写道："很显然，卡拉扬具有把握准确的天资，而且也钟爱效果。他做的一切都水平很高，却缺乏深度。"

关于柏林爱乐乐团1974年的美国巡回演出，安德烈·波特还评论说："卡拉扬总是让听众坐安稳车。第一个节目由

勃拉姆斯的第四和第二交响曲组成，表演非常平稳，一点颠簸都没有。一按电钮，汽车发动了，翻过小山，跨过溪谷；时而快，时而慢；所有的斜坡都它不费力就上去了；车的劲还剩下很多；也没有突然换档；刹车很稳；路面处理干净利落。你也许会说：走了这么多路了，怎么一点直接感受也没有？这就是问题之所在。

波特继续讲："当演奏中没有了令人疲劳的感觉，一切都听起来既轻松、又简单，音乐的紧张感也就没有了。对托斯卡尼尼和蔡尔来说，勃拉姆斯的第四交响曲是一种斗争……当弗特瓦格勒指挥时，这个交响曲对他及全团演员，还有听众，都变成了一种冒险活动。许多不可预期的精彩场面都会在音乐的演奏过程中发生，而且的确经常发生。在卡拉扬的表演中，音乐从不会让人吃惊，人们惊奇的仅仅是乐器奏出的无与伦比的美妙声音……在手法和体裁上，勃拉姆斯的理解和处理是自相矛盾的，而卡拉扬对这两个勃拉姆斯认为自相矛盾的方面解决得太舒服了，他偏重于手法。"

《纽约时报》的哈罗德·舍恩伯格觉得，卡拉扬及柏林爱乐乐团的表演让人喜欢的地方比让人讨厌的地方要多一些。但是，在赞扬卡拉扬时，他也说了一些流行的评论话题。在1974年听过勃拉姆斯第一和第四交响曲后，舍恩伯格写道："一开始，这个指挥家就是最伟大的指挥棒表演家。他手指轻轻一弹就可以做出别人用推土机也无法做出的事。多少年来，人们一直在思索他到底要干什么。有些评论家，也有些音乐家认为：他的指挥纯粹是用技巧堆砌而成的，而不是用心去表演的。他感兴趣的是效果，而不是音乐的本质和精髓。音乐对他来说是——一次自我的旅行。

"在这些评论中有些是正确的。但是，可以肯定，在这次的首场音乐会上……冯·卡拉扬先生是镇定的，没有丝毫的古怪举动，而且完全沉浸于音乐之中，按他自己的意愿去创造音乐。当然，在纯声音上也还是有重点的……的确，最高级的表演家……有时也会把表演搞得太过火。

"也许，卡拉扬的表演中有某种过份雕琢的东西。但是，如果抛开这一点去听卡拉扬的音乐，似乎其它一切都是无法指责的。"

当柏林爱乐乐团两年之后（即1976年）重返美国时，安德烈·波特好象对自己老在同一个主题上唠叨表示歉意说："我仍然找不到合适的词语来解释卡拉扬在音乐会上——歌剧中少一些——的表演为什么让人那么敬佩却又无动于衷。我怎么会这么吝啬小气呢？他的演奏比我所能听到的音乐都要精巧雅致，而我为什么不能为之欢呼呢？

"原因并不是我对'明星'声誉有一种不太正常的抵制情绪。托斯卡尼尼同样声誉卓著，但一想到托斯卡尼尼和贝多芬的第九交响曲，或者是一想起托斯卡尼尼和威尔地的安魂曲，便觉得卡拉扬的表演顿然变成了美丽、却又空空如也的贝壳，仅仅是声音。托斯卡尼尼可以把人们带到作品的内心深处去，而卡拉扬展现的是一幅完美的外表。"

也该插一句说说这些评论家了。他们，正如大卫·卡恩斯所观察的，总是热情地把自己的个人经验告诉大家，来说服大家相信他们的观点。"热情的"一词也可以被用来描写对评论的反感。艺术家，作家和表演家曾多次表示过他们的这种不满和反感，可是，这些人又老是评论家作坊中的谷物。完全有理由说正在进行一场明显的战争。

艺术批评有几种类型。最合情合理的批评大概要算消费服务类的批评了。这类批评是来帮助人们在已经创造出来的艺术产品：如电影、书籍、录音、舞台剧、油画，甚至是饭店中进行选择。但即使在这样的批评中，个人经验也可能会太多，热情仍可能被一种偏见点燃。在有些场合，权力是可怕的，甚至是令人厌恶的。例如在纽约，有一撮评论家差不多掌握着百老汇大街上各种表演的生杀大权。由于人类本身的脆弱性，这种情况真是令人可怕，令人憎恶，它助长了一种陈词滥调的流行。因为有些人没有从事创造性工作的能力，却把文艺批评当作混饭吃的行业，乱放厥词。人类的这个脆弱性不光评论界有，一般公众中也有，因为一般公众更愿意让别人告诉他们该想点什么。

搞现场评论的人所处的地位更是非同寻常，因为他们是在评论特别事件。象日落，每次都是不同的。于是问题产生了：这些人在为谁评论这一事件？肯定不是为那些在场的人们，因为他们已经了解了听到的一切。那么，是为那些不在场的人吗？假如这一事件是无法重复的，为什么要这样做呢？我们可以假设评论是为了录音，以便让那些没有听音乐会的人能对音乐了解得跟听过似的。当然，评论员还在为在别的地方的评论家和同代人写文章。

实际上，我们为什么要在乎他们所说的话呢？对于绝大多数人来说，音乐是一种情感经历。音乐要么可以诱发人们的这种情感，要么不可以诱发这种情感。正如久负盛名的笛手詹姆士·高尔韦说的："音乐仅仅是一种幻觉。"除歌剧外，你听到什么就是什么。因此，音乐中最抽象的东西几乎很少能引起共鸣。对那些常去听音乐会的人来说，还有几个

可变的因素使得音乐这一本来就主观性很强的经历更加复杂化：如去音乐会前酒喝多了，饭吃多了，脑力和体力的情况啦，大厅的音响设备啦，天气啦，还有乐团的整体情绪等。

象上面这些对卡拉扬表演的评论——手法压倒内容——所依据的是一些极细微的差别，这些差别只有受过良好教育或者对音乐很熟悉的人才能觉察出来。如果谁把调子弄错了，任何人都可以听出来，但要听出乐团结构上和强弱音上的细小差别，首先必须懂音乐，然后是耳力要好，音感要敏锐。在一个用高保真度来追求声音完善时代，配器变得像用糖作调味品一样普遍，这些小差别也被更深地埋在了放大器，平衡器，极光和所有的电流瓦数之下。

也许，评论家们真正提供的服务是他们钻研了音乐历史，作出的音乐推断给我们提供了判断的标准。这样，如果有人说某人表演得好，评论家便说："与谁相比？"这可能会让人感到讨厌，因为一个本来对音乐一窍不通或所知甚少的人刚对音乐作出了点评论，有了一点感觉，若要让他们忍受一帮学究式的理论家们的挑剔，看着这些理论家显摆自己，他们肯定会很不高兴。但这决不是说这种服务无用或没有价值。

最优秀的评论家是那些独具慧眼、受过良好教育的听众。好的评论家受过的音乐教育可以与最好的音乐家和指挥家们相媲美。他们是严肃的知识分子，音乐学者。一流的评论家可读（听！）乐谱，有很好的耳力。他们的音乐记忆中有丰富的专业比较文学。当波特把托斯卡尼尼对贝多芬第九交响曲的表演与卡拉扬对这一交响曲的表演相比较时，他总是走到唱盘前，来确认音乐产生的印象在人们的大脑中是不断重

演的。真正一流评论家在写评论时总是屏弃恶意与讽刺，用他们的幽默来证明他们是真正热爱音乐的，而且还不妒忌好的演员。他们让读者去认识演员，这样做很有好处。正如人们所能想像得到的，这样的评论家是为数不多的。

大卫·卡恩斯曾把卡拉扬和柏林爱乐乐团的表演比作是赶一辆"华丽的战车"。把这样的评语用在一个正在工作的指挥家身上可以算是相当恭维的话了。站在指挥台上，背对着偌大一群听众，面对着百十号音乐家挥舞手臂是一件很难做好的事，也经常分散人们听音乐的注意力。为此，指挥家是幽默大师们最容易抓住的讽刺对象。过去的星期日之夜现场电视喜剧表演中有一个备用的滑稽短剧是"指挥家俱乐部"，在这个短剧中，有10到15人先进行讨论、争吵，然后站成一圈挥舞着手臂搞录音。演员丹尼·恺伊有一个独角戏，戏中他在一个交响乐团面前把指挥家整整挖苦讽刺了两个小时。这出戏在全世界各地都演过，到处引起轰动。剧中有一处是恺伊胳膊下夹着一捆指挥棒大步走到乐团面前，象垒球的击球员一样，非常准确地试了好几次力量，灵活度及平衡，最后才选中了"正确的"。

卡拉扬说在格里高里的圣歌中可以找到早期的指挥家。卡拉扬说格里高里的音乐旋律相当简单，可以有许多种解释。音乐中也没有怎样去表现音度的提示。如果听了对同一个圣歌的不同解释，你就可以发现他们的差别了。这时的指挥家是无名的。后来在巴罗克时代，巴赫经常卷起一张乐谱，边看边用指挥棒打节拍，或者是演员们看着第一小提琴手的弓。

在记述指挥家的变迁史时，卡拉扬也没有对指挥这一行

的幽默故事避而不谈："有一个叫作琼－巴普蒂斯特·卢里的人发展了一种与众不同的技巧。卢里当时是路易十四时代的音乐大师，作曲家和宫廷乐团指挥（1662），他操纵了凡尔赛宫的一切音乐事务。他有一杆象军乐队队长的指挥棒一样的指挥棒，顶上是个皇冠，底下是一个银锤，他总是把指挥棒在地上蹾着打节拍。如果没有节律，他总是这么办。

"有一天，他正生气，准备把指挥棒在地上狠狠地蹾一下，但是，指挥棒没有砸在地上，却砸在他的脚上。他因血液中毒而死。从此以后，再也没有发生过指挥家死于任上的事件，这是自他之后从未被平过的记录 但我真害怕有些年轻的指挥家会步卢里的后尘。他们指挥时，总是做一些从印度圣坛舞蹈者那里起源的动作，跳呀，扭呀，一副欣喜若狂的劲头，说不准那一天他们会把指挥棒穿过胸部而结束生命"

卡拉扬在指挥台上既严肃又沉稳。一上台，便有条有理，动作也极有节制。他有过自己的戏剧性时刻。30年代中，他在柏林演出过，那时在柏林的人回忆说，在他的一次首场音乐会上，卡拉扬是闭着眼睛走到指挥台的。那时，他还年轻，一心想在城里留下一点印象，让那些已经出了名的指挥家，如威廉·弗特瓦格勒，卡尔·伯海姆，布鲁诺·沃尔特和埃里奇·克莱伯这样一些在重要音乐团体作指挥的人难堪一下。此后，卡拉扬再也不用人领着到指挥台了，但还是继续闭着眼睛朝指挥台走。他自己的解释很简单：这样可以提高注意力。他指挥时也不看乐谱，因为没有什么好看的。波士顿交响乐团的音乐指挥西济·奥扎瓦指挥时也不看乐谱，但整个表演过程中眼是睁开的。奥扎瓦的说法是与演员进行目

光交流是很重要的。指挥工作迷人的一面正在于此：没有严格规矩，只有粗略的指导。只要结果成功，多么古怪的方法也是可以容忍的。

作曲家赫克托·伯辽兹介绍他的小册子《指挥家：指挥艺术的理论》一书时满怀激情地描写了那些没有取得成功的时候。他说："作曲家……要依靠一大群的中间人把作品带给公众——而中间人可能很聪颖，也可能很愚笨；可能对音乐有一种献身精神，也可能对音乐怀有敌意；可能很活泼，也可能很内向；还有一些中间人自始至终都把握不了作品。这些人可以给作品增色添辉，另一方面，也可以使作品变形，受到损害，甚至完全会把作品弄糟……以我的观点，所有这些中间人中最可怕的要算是指挥家了。不好的歌唱演员只损害他自己演唱的那一部分；而一个无能的指挥或者是一位怀有恶意的指挥则可以毁掉一切……如果是这个情况，最优秀的乐团也会被弄瘫；最优秀的歌唱演员也会被气得发木。精神与团结全部荡然无存。在这样的指挥家指挥下，作家们最高尚的才思只能像一堆蠢话，满腔的热情也会被弄得烟消云散，灵感被粗暴地弃之于地，天使的翅膀没了，天才的人变成了疯子或傻瓜，圣像会被从座垫上扔下来，拖进泥中，"等等。

在结束了这暴风雨般的序幕之后，伯辽兹说指挥家的工作是艰巨的："他不光要按作曲家的意思指挥一个演奏者们已经熟知的作品，而且，如果演奏者不熟悉作品，指挥家还要把这些知识传授给他们。他得在排练时批评他们每个人的错误和缺点，这样才能让这些人听从自己的指挥，并尽快让他们把最好的水平发挥出来。

有些人在研究音乐的过程中，莫明其妙地被和谐、"节奏及声音的宏大和美妙所影响。对这些人来说，演奏音乐是一种强迫行为，是让人表演违背意愿的行为的一种无法抑制的冲动。对100来个被迫同时进行表演的音乐家来说，指挥家应该成为能唤起、激发起他们情绪，吸引他们注意力的形象——团结的力量。这是一项复杂繁琐、责任重大的工作，而且还有一定的神秘性。这个工作只能在手势的伴随下进行，而手势除了几个最基本的东西可以教之外，别的都是无法传授的。埃里奇·莱因斯多夫这样写过："手势在指挥时起着关键的作用，因为手势承载着信息。"

多年来，沃尔特·莱格一直在古典音乐的录音和表演上是举足轻重的人物。他当过电子乐器工业一天使公司古典音乐处的负责人，是伦敦交响乐团的创建人。他曾这样写道："声音基本上是由手势而来的，指挥家指挥出的基本声音是从他的手势本质中产生的。什么是指挥家的手势呢？它仅仅是指挥家音乐意志的延伸，是交流的手段……因为什么是指挥呢？指挥并非别物，而是音乐思想通过手势来进行交流的一种力量。"

"意志"是一个关键词。优秀的指挥家总有些非凡之处，他们让音乐如泉水一般自然流淌出来。很显然，他们对所有的剧目，从对音符剧目大量研究，到对广泛的音乐和人道主义的教育及其它应该包括的东西，都了如指掌。正如卡拉扬所说："应该了解所有能触发并抓住音乐精神的东西。"这些指挥家总是以这么一种激发人们兴趣的方式去理解并感受音乐，他们总是以这么一种巍然高大的形象出现在听众面前——他们巨大的自我被他们强大的、神授般的魔力，力量，

尖刻，同情或恳请所驾驭——他们的意志是无法否认的。卡拉扬说，只要看一下一个年轻的指挥家是怎么走上指挥台的，他就可以说出这个人会不会受到乐团的欢迎。

在一本《论指挥》的小册子中，费利克斯·瓦因加特纳对理查德·瓦格纳在指挥台上的情形做了这样的描述："老笛手……经常对我说，瓦格纳指挥时，演员根本不会觉得有一种被牵着走的感觉，每个人都相信自己可以自由地按自己感觉演奏，然而，他们的合作极其美妙。这是因为瓦格纳强大的意志非常有力却又让人难以察觉，完全超越了他们各自的意志，所以每个人都以为自己是自由的，而实际上，他们只是跟着他们的领路人。他的艺术力量在每个人的心中生活、工作。"

关于指挥风度和技师之间的关系，莱因斯多夫的描写非常有用。他用大都市歌剧指挥家吉纳罗·帕皮和指挥过波士顿交响乐团多年的塞奇·科赛维茨基作例子。莱因斯多夫写道："帕皮从来不用乐谱；他非常准确地给每个乐器和歌唱演员发出暗示；也许他对音乐的了解胜过了坐在他面前的人们……另一方面，科赛维茨基并不是天生就拥有颇具指挥才能的手臂；他需要音乐帮助他做准备；按有些观察家的标准，他的表演达到了登峰造极的地步；但对别的人来说，也许只是中等水平而已。"莱因斯多夫又指出，科赛维茨基已被当作音乐界的重要人物邀进了各流圈内。

"不论他有什么样的短处，科赛维茨基给音乐带来了他的个人观点和情绪反映，用最直率的话讲，（帕皮）是在指挥交通；（科赛维茨基）是在创造音乐。"

法兰克福歌剧院的音乐指挥朱迪思·索姆格考指挥时是

绑着一支胳膊进行试演的。这样做也许给她带来了许多不便，但显而易见，并没有掩盖住她身上燃烧着的音乐意志。

在托斯卡尼尼晚年，沃尔特·莱格和他的妻子（歌唱演员伊丽莎白·施瓦茨科夫）曾在阿图罗·托斯卡尼尼的家中和他呆一段时间。沃尔特在他的《公开的和未公开的采访》一书中讲到了这一段生活："我们走进一个比较小的客厅，厅内有两个沙发，在矮桌的两边各放了一个。他皱着眉头，开始抱怨了，主要是诅咒德国和奥地利的指挥家，说他们把莫扎特的2／4拍，尤其是慢2／4拍，打成4拍，而不是2拍。他说：'我现在让你们听一下这里的差别，'接着便哼起了一首莫扎特的2／4拍曲调。'现在你们跟着我的拍子唱一下，'他目光锐利，手微微弯着，开始指挥了。先是4拍，而不是2拍，我们只好跟着唱，此刻我才明白，他控制乐团的能力为什么那么大。后来，我们又比较了音符。我的妻子和我都觉得我们的腰间仿佛缠绕着一条钢带，一条稍有弹性的钢带。钢带被扣在一个指头状的卡子上，使你的活动无法超出所允许的范围。"

詹姆士·高尔韦在柏林爱乐乐团当了几年首席长笛手。在他的自传中，他写道，"卡拉扬的主要力量在于他的指挥方式：用一些固定的模子把音乐划分成各种乐句和形式，让音乐按自己头脑中想到的那样演奏出来。他不时地讲解和指导。我记得，有一天他演奏布兰登堡协奏曲中的羽管键琴时，我正站在他的身旁，他转过头对我说：'基米，你也象这样弹一下，不介意吗？'用这样方式表达这个要求，我简直无法拒绝，即使我认为他发疯了，这完全是由于他脸上的表情和眼中放射出的光芒。他利用自己的魅力得到他想要得到的

绝大多数东西。"

在丹尼·恺伊和纽约爱乐乐团搞的喜剧固定节目录像带上，指挥家的指挥及其效果得到了最清楚的、出乎预料的表现。最后，在所有的滑稽节目结束时，恺伊用一种非常简单易懂的方式指挥了几个古典音乐集成的曲子，花了5到10分钟。尽管方式简单易懂，但恺伊是个滑稽有趣、有些疯狂和反复无常的人。我看着录像带，听着音乐，感到很惊讶，因为这个录像带上的东西听起来的确象纽约爱乐乐团在演奏；有一点癫狂和反复无常。

指挥家是用他的指挥棒和他自己来占据舞台的，给他们的结论只能是：他的领导是在众目睽睽、毫无掩饰的情况下进行，其结果也是大家一眼就能看明白的。别的艺术家差不多是平等的，而指挥家表演的是他自己。

1982年在纽约的音乐会刚开始，卡恩斯的脑海里便对卡拉扬产生这样的印象：他在赶一辆华丽的战车。开幕的那天晚上，卡内基音乐厅里气氛和谐，来了许多知名人士，有卡拉扬一直想见的佛兰克·西纳特拉，还有亨利·基辛格 尽管坐在我前面的那位学生穿着宽松便裤和羊毛衫，后来还和他的女朋友把那张珍贵的票撕成两半，剧场休息后，又让女朋友坐在了他的位子上，但是系黑色领带的人还是占绝大多数。水泵被关掉了。卡拉扬从乐团中间谨慎地朝指挥台走，尽最大的努力不让自己的四肢显得太僵直，听众们对卡拉扬的出现报以热烈的掌声，以示欢迎。他在一件高领羊毛衫外面穿一件黑色西服（他讨厌扎领带），灰白的头发梳得非常整齐，光亮，在灯光的照射下闪着银光，脚上穿的是阿迪达

斯牌鞋。他没有向听众致意，便走上了指挥台，双脚微微叉开，站好（整个曲子的演奏过程中他的双脚将一动不动），马上就开始了演奏。卡拉扬的风度也已经成为一种古典的东西。他在指挥台上的动作有节制，很经济。他指挥时，绝大多数的时间里都是紧闭着双目。罗恩·威尔福德是卡拉扬在美国的代理公司哥伦比亚艺术家管理中心的负责人，他说："别的人在指挥台上指挥，卡拉扬在指挥台上当艺术家。卡拉扬不打扰乐团，用手指暗示乐句，象西班牙舞女那样先用脚后跟开始打节拍，直到用指甲打节拍时脚后跟才停下来。卡拉扬对细枝末节也是很注意的，他是一位能把乐团和听众与自己融为一体的表演家，是我所知道的唯一可以做到这一点的人。卡拉扬达到这个水平也是50岁以后的事。"

卡拉扬和柏林爱乐乐团先演了施特拉文斯基的《阿波罗》，接着又演了理查德·施特劳斯的《阿尔卑斯山交响曲》，这是一首很热闹、有点象登山似的音乐冒险曲。很多人都喜欢这个曲子，热烈的掌声经久不息。卡拉扬尝到这热烈掌声带来的欢乐，五次返回指挥台，向听众鞠躬致谢，扶着指挥台的扶手，脸上带着微笑，仰望着宏大的、金碧辉煌的大厅，身子向前微微地倾斜着，掌声似温馨的柔风吹拂着他的脸庞。然后，他手轻轻一挥，让乐团退台，这才道了声晚安。

第二天晚上，象1974和1976年一样，卡拉扬和柏林爱乐乐团表演了勃拉姆斯第四和第二交响曲。卡拉扬热爱勃拉姆斯，而这次表演的缘由是庆祝勃拉姆斯诞辰150周年。据卡拉扬自己估计，他把勃拉姆斯的每一首乐曲都演过100多遍，而且仍在研究，改进这些乐曲。在1982和1983年之间，卡拉扬

连续多次演奏勃拉姆斯的音乐。在维也纳音乐协会的一场音乐会后，该协会主席阿伯特·莫泽教授对卡拉扬说这是他听到过的对勃拉姆斯第四交响曲最好的表演。莫泽说："卡拉扬告诉我：我想这是我第一次懂得怎么指挥这个交响曲的最后一段。以前，我每次都太慢了。现在我懂了。"莫泽说，他觉得卡拉扬第一次指挥第四交响曲也许是在1929年，那时他在德国的乌尔姆的一家小歌剧院和别人一起担任音乐指挥。54年后，他才开始理解了最后一段。卡拉扬说："好音乐的一个标志是永远不怕让人进行进一步的表演和艺术处理。就象是一口深井，你可以从中汲取，汲取，永不会枯竭。"

在纽约表演最后两场音乐会前，乐团放一天假。团里规定，在巡回演出期间，每旅行一天，和每演两场音乐会后可以放一天假。但对卡拉扬来说，这仅仅意味着他可以去干别的工作了。尽管已73岁高龄，卡拉扬还是不利用这些"假日"。从年轻时代起，他就是一位具有献身精神的工作狂。即使是消遣时，他也总是很卖力。除了干别的工作，他不知道用这一天的假日去干什么。因此，在这些假日里，卡拉扬还是把绝大多数的时间用于在卡内基音乐厅里给歌唱演员搞试听了。

每个指挥家花在给歌唱演员搞试听上的时间总要比他们愿意用的时间多。如果他想为歌剧或别的演唱作品选艺术家，他必须这么做。特别是当今好的年轻歌唱演员非常缺乏，这样的寻找工作将更加艰巨，紧张。每个指挥家对歌唱演员都很挑剔。卡拉扬有一套特别的、还没有被广泛接受的标准。卡拉扬长期致力于歌剧研究和表演工作，没有谁有卡拉扬对

歌剧那么熟悉，也没有人在歌剧上有卡拉扬那么有名气。50年里，他在世界上绝大多数的大歌剧院指挥过，而且还负责过其中许多剧院，如柏林，伦敦，维也纳，米兰，萨尔茨堡——甚至一度还和纽约的大都市剧院有合同协议。卡拉扬热爱歌剧，曾经有过一个很宏大的想法：把所有的大歌剧院组织在一个指挥家的手下（当然是他自己），排练了歌剧演出，然后再到各个剧院去演出。

卡拉扬有50个歌剧的全部剧目，如他所说，他一被从酣睡中唤醒，就可以从任何部分开始指挥。提起一位歌剧演员，卡拉扬不光有可能和这个演员合作过，而且有可能在这个演员事业的起步或进一步发展中起过作用。玛丽亚·卡拉斯、伯格特·尼尔森，伊丽莎白·施瓦茨科夫和伦纳德·普赖斯，和卡拉扬有过泛泛合作关系的歌唱演员名单还可以列一长串。

大都市歌剧院的男高音主角演员詹姆士·麦克拉肯讲了一个关于他自己和卡拉扬的故事，这样故事是很典型的。60年代时，麦克拉肯还是一位有志成为美国歌剧演员的年轻人，正在大家通常所走的成才之路上艰难地前进。他当时在欧洲，试图在事业上搞点名堂，但毫无建树。随后，他得到了为卡拉扬演唱的机会。麦克拉肯说："试听在米兰进行。我的发声教练是我在米兰试听时的钢琴伴奏，他的钢琴弹得很不怎么样。唱了几节后，卡拉扬叫我停下来，问我可否让他伴奏。由他伴奏，我唱了大约一分钟，他停下来。他说：'就这样吧，那么……'，这句话我永远不会忘记，因为正是这句话点燃我的事业之火。他给我在维也纳国家歌剧院里安排了一个角色。这是一次大飞跃，是个大美差。我

对卡拉扬的评价是：他从来都不怕在年轻歌唱演员身上冒险。"

卡拉扬很重视选派年轻的歌唱演员在歌剧中担任角色，引起了许多人的批评。他在声音上的选择也经常召来别人的批评，如："奇怪"，"简直是格格不入"，"不可能"等。卡拉扬的确是更喜欢年轻的歌唱演员。他喜欢他们声音中的新鲜和新颖的东西，因为他们都还没有定型，卡拉扬可以让他们的声音按自己所喜欢的那样进行发展。把声音轻松、奔放的演员与那些声音刚劲、洪亮、有典型"歌剧"特点的演员相比，卡拉扬更愿意选择前者。他也喜爱那些在最高音时还能把极度轻奏的乐段唱得很清晰的女高音歌手。如果没有这样的歌唱演员，权宜之计一般是在低音部把音量再放小点。可是，如果让乐团在演员力所能及的范围内演奏，乐团伴奏卡拉扬就不相配了。当然，在当今的录音室内要把这些东西协调起来是很容易的。

卡拉扬在角色中加入的奔放声音太重了，招来许多人的批评。卡拉扬是坚强有力的人，习惯于得到自己所要得到的东西。对那些尚未完全成熟的歌唱演员，卡拉扬总是召之即来，谁也很难对他讲出个不字，因为这位大师是从高处召唤他们的。卡拉扬不再在世界的各大歌剧院之间奔波了，在20世纪后期，他的歌剧工作仅局限于萨尔茨堡（偶尔也在维也纳露面），就象说某人的油画只在卢浮宫悬挂一样。萨尔茨堡的大歌剧院是专门为了讨卡拉扬的欢心花费巨资修建的一座大型音乐大厦。这个大厦是世界上最现代化、装备最好的歌剧院。

以前，卡拉扬每年在萨尔茨堡演两场不同的歌剧。到1984

年萨尔茨堡音乐节，卡拉扬得在复活节时的个人音乐会和定期的萨尔茨堡音乐节上演同一个歌剧。为了复活音乐节，他在前一年就给这个歌剧录了音。这对任何一位歌唱演员都格外具有吸引力。由于卡拉扬在这儿，这个歌剧很可能会被搬上银幕。他喜欢一位歌唱演员时，会让这个演员反复演唱，让他成为“他的”歌唱演员，成为卡拉扬队伍中的一员。实实在在的工作，包括录音，还有可能要拍的电影，都要开始，无法抵抗。

另外，许多歌唱演员还总是从卡拉扬的反应中揣测他是否喜欢他们，结果被搞得晕头转向。尼利·沃尔特是80多岁的老太太，身上有许多令人惊异之处，曾在哥伦比亚艺术家管理公司管过多年的歌唱演员，30年代在柏林时就认识了卡拉扬。卡拉扬在纽约时，她看过她的一位年轻艺术家为卡拉扬演唱。沃尔特小姐说：“好像是他把声音从她的喉咙里拉出来似的。她高兴得一个劲地尖叫。他简直象个魔术师。”

卡拉扬不仅仅认识歌唱演员，而且还理解他们。他的第一位妻子就是歌唱演员。他对任何一种天才都很关心，尤其是对歌唱天才。除了萦绕在卡拉扬身上的权力光环，他的声望无疑也让在他面前试唱成功的演员兴奋不已，但更重要的还是他在音乐上的才能，是他所表现的对艺术的热爱和欣赏更让歌唱演员体验到从未有过的兴奋与快乐。当“这位伟人”证明自己是一位和他们同样喜爱歌唱的音乐家，并拉着他们的手，那才称得上欢乐，甚至可以叫狂喜。

当一位来纽约的叫威尔逊·科尔的年轻男高声演员开始演唱时，这样的时刻在卡内基音乐厅出现了。科尔站在摆在

舞台中央的钢琴旁边，面对着宏伟庄严的大厅。大厅里空空荡荡，只有坐在乐团中间第16排的卡拉扬以及其他十几个人，这些人有的是从哥伦比亚艺术家管理中心来的，因为是该公司组织的这次试听；有些是从录音公司来的，等着见卡拉扬。就是观看一场试听也让人焦虑不安。演奏的人至少还有一把乐器，而歌唱演员则是赤手空拳，除此之外就是他们的声音。

有一个小时，卡拉扬听得一点也不认真，罗纳德·威尔福德是挑选这些演员的人，正好坐在他的身边，他便和他聊上了，还不时地向别的人挥手，说声谢谢。科尔一开始演唱，卡拉扬马上注意力集中了。他叫科尔停下来，给刚唱过的歌剧《蔷薇骑士》中的那段重打了节拍。卡拉扬还让科尔用一种更华丽的风格来演唱，要让他自己能真正听到。卡拉扬说："唱这一段时就要象有警察在你身后，大家一定会以为你在为他们演唱。"科尔笑了。

科尔重唱了那个唱段，唱完后站在那儿等着。卡拉扬和威尔福德看法一致，"很感人，他叫什么?"（威尔福德告诉过他），卡拉扬刚才没有听清，"科尔，啊，对了。如果科尔发展一下，过十年可以演唱《奥赛罗》。"

卡拉扬叫科尔过去，科尔离开舞台，穿过几排空位子，走到卡拉扬面前。卡拉扬和他随便握了下手，简单打了个招呼，说几句表扬的话，便结束了。他问道："你会《艺术家的生涯》吗？为我唱一下好吗？"科尔明白，卡拉扬的这个问题是真心的，"为我"。科尔回到台上，和给他钢琴伴奏的人商量了一下。后来他说平常给他伴奏的人病了，他从来没有和那个钢琴师一起唱过《艺术家的生涯》。不过，这人

会演奏这段音乐。毫无疑问，科尔是不能试唱一下了。他马上就开始了。

卡拉扬身子向前倾着，胳膊撑在前面的椅子上，用极小的、有些懒洋洋的动作指挥着文森·科尔，给他讲音乐——“别给得太多……隐一点……好！”卡拉扬沉浸在音乐之中，脸上显出无法自抑的狂喜。科尔唱完了。“请再唱一遍。如果可以，把C调再拉长点。”

科尔说：“我以后试试。”

卡拉扬说：“你一定要在这里下点功夫。为什么不在这里试呢？你的肺不错。”

科尔重唱那个唱段，把C调拉长了一点。

卡拉扬（拍着膝盖）说：“这就对了！”

科尔面色羞赧地走回座位，卡拉扬对他讲起了未来，讲起了去萨尔茨堡音乐节，演唱《蔷薇骑士》的可能性，还有在音乐节期间他应该参加由卡拉扬特别举办的名曲班。他讲得很快，而且是用他特有的含糊不清的讲话方式说的，但这一切却又那么影响深远，那么令人陶醉，令人愉快。离开过道时，科尔看着第一排空空的包厢，转了转眼睛，仿佛个人世界刚刚倾斜了。

要让卡拉扬感兴趣，歌唱演员还必须长得不错，一般人也许以为考虑长相是由于现在注重把歌剧搬上银幕和电视的缘故，其实，长相一直是让卡拉扬看中的先决条件。卡拉扬是一位苛求完美的审美家。无论在什么地方，房子、汽车、音乐、大管演奏手或歌唱演员身上，只要发现丑的东西，卡拉扬都感到很讨厌，令他大倒胃口。卡拉扬说：“过去的旧理论是：如果歌唱演员长得胖，他们的嗓门就大，与相扑运

动员的道理一样。所以他们吃得很多，长得膘肥体重，几个人台上一站，谁也不管谁，就吼叫起来。”

歌唱演员的形象已经变了，卡拉扬希望也能得到这样一些演员。卡拉扬总是喜欢讲下面这件事。在米兰时，有一天，他为了一个歌剧选派的歌唱演员来到拉斯卡拉参加乐团的排练。“乐团的人问这些女人是不是会跳舞，我告诉他们说：‘不，她们是歌唱演员！’他们全不相信。”

纽约的音乐会继续演奏更多的勃拉姆斯的乐曲，第一和第四交响曲。在最后一个晚上，这两个乐曲演完后又接着演奏了马勒的第九交响曲。安德烈·波特曾这样写道：勃拉姆斯的第二和第四交响曲是“平稳得有点过份的乘车旅行，没有一点砂粒，没有一点让人感到痛苦、难熬的变奏”。可他现在称第一和第三交响曲是“永远难以忘记的事件，即使不能和他学生时代曾改变过他的生活的弗特瓦格勒的贝多芬组曲平分秋色，也将同这个组曲一起被回想起来”。波特也回忆了卡拉扬在1974和1976年给他造成的那种令人困惑的复杂心情：既敬佩又有一些保留。“我现在老了，也许是更成熟了，不如以前尖锐了，更愿意为宏大的音响和完美的表演表示满意了。”

也许，最后一晚上演出的马勒的第九交响曲把波特刚发现的那点成熟又用得一干二净了。波特写道：“第一乐章是值得记忆的，但在随后的谐谑曲中，残忍，恐怖，疯狂被最大限度地缩小了——附属于对仔细平衡和精心创造的乐团魔力的表现。最后一丰富的表现被用纯厚、颤动的弦乐调推到了蛮力的高潮，而不是歌喉中激情的高潮。”

如果波特仅仅是对卡拉扬指挥的马勒的乐曲中的部分片

段感到失望，评论家彼得·戴维斯却是怒不可遏了。他为那些被他称之为卡拉扬"超然、神圣的态度"的东西而哀叹。戴维斯对卡拉扬"冷冰冰的、经过仔细计算过的精确"给予严厉的指责。"这个宏大、极其复杂的交响曲的每个细节都和以前听到的截然不同，仔细观察、分析这完美无缺的指挥，你会发现表演没有一秒钟能打动人的心弦。"有人也许对戴维斯情绪这么激愤感到困惑，但"重手法、轻内容"的指挥方法又再次成为使他激愤的刺激因素。一个人是失望，另一个人则是愤怒。再说，在音乐这个主观性很强的、令人难以理解的事业中，很多的东西都随人的情绪而变化。

戴维斯后来说："卡拉扬对一个象马勒第九交响曲这样的作品考虑得太久了，以致于他的眼光已经变得不行了，失去了身上那些生机勃勃的东西。卡拉扬是迷信录音完美的大师，但这种完美把精神从音乐中清洗走了。"

不管戴维斯的看法多么合理，但似乎有点太孤独了，因为大厅里给卡拉扬和乐团的全是一片唱彩声，而且喝彩声每场音乐会都在高涨。欢呼声喧哗吵闹，震耳欲聋；卡拉扬频频鞠躬致谢，不计其数，掌声时起时伏，经久不息；大厅的上空还飘荡着口哨声和"**bravo**"（喝彩声）。每场演出结束时，听众们总是把过道围得水泄不通，仿佛被一个巨大的磁铁吸着似的都朝舞台方向挤，为的只是能较真切地看上大师一眼。有些人还向舞台扔花。在最后一个晚上，马勒的一部表现人接近死亡时极度痛苦的乐曲的最后几个音符刚结束，大厅里便掀起一片赞赏之声，喧闹非凡，似乎大厅顶上的一圈灯泡要破碎了。卡拉扬从中感到无比的快乐，一次又

一次地艰难地走到指挥台；站在那儿一动不动，头向后仰着，好像很喜欢在热浪中淋一场倾盆大雨似的；一次又一次地和乐团第一小提琴手和其他主要演奏手握手；当表示欣赏的听众再次爆发出热烈的掌声时，乐团一次又一次地起立，这是特别的时刻，这是狂热的欢呼，这是辉煌的胜利。

卡拉扬彻底爱上了纽约，这也许是有生以来的第一次。他的家人与他在一起，这也是使情况与前有所不同的原因。妻子埃利特和他结婚25年了，这次去了纽约的许多比较时髦的商店，过得非常愉快；23岁的女儿伊莎贝尔生活在巴黎，是一个很有抱负的演员，这次在歌剧院找到了给她作陪的人。19岁的阿拉贝拉参观了设计学院，希望能被允许在纽约学习摄影。

卡拉扬是个十足的电影迷，找时间看了场《外星人》，颇得乐趣。他甚至还让记者采访了几次，但规定不许问纳粹时代的事。《华盛顿邮报》的朗·塔克发现卡拉扬是“面容严肃，很有纪律性的人，但不光好接近，甚至还很热情——而且随着谈话的发展，还很让人愉快”。塔克问他在68年的音乐生涯中是怎么成名的。卡拉扬沉默了，转动着那双有催眠力的灰蓝色眼睛，头向后靠了靠，仿佛是在考虑答案。最后，他突然冒出一句：“我出名了吗？”然后对自己的玩笑报以开怀大笑。

卡拉扬和乐团从纽约来到帕萨登纳和加利福尼亚，重演了纽约的那四场音乐会，然后飞回柏林。据报导，卡拉扬和往常一样，对乐团非常满意。的确，他曾对新闻界讲，“（这个乐团）是一个伟大的乐团。这种感情很美妙，因为你明白

你自己处在音乐应该表现出的那种情感、思想的最深处。这肯定是一种爱的方式。”正如我们将要看到的，这种情感是短命的。在安德烈·波特对柏林爱乐乐团巡回演出的评论中就潜伏了未来发生风暴的不祥之兆：“节目单上的人员名单很不完整。首场音乐会上谁是第一单簧管演奏手呢？”她的名字叫萨拜因·迈尔。很快，她将成为轰动一时的人物。

第 二 章

阴雨连绵的萨尔茨堡复活音乐节

1983年3月

复活节的萨尔茨堡天气寒冷阴沉，总在下雨，当地人的说法是“雨总在不断线地下”。萨尔茨堡古朴典雅，景色如画，悠久的历史约可以追溯到远古的岁月中去。那时候，恺尔特人为寻找盐探险到了现在叫做萨尔察赫河的地方（公元前270年）。萨尔茨堡城坐落在翁特斯伯格，霍尔·高尔和田纳格伯格三座山的山脊中间的葱绿、繁荣的平原上，被称为奥地利的阿尔卑斯。恶劣天气的气流团总是被拦在几个山脊中间，笼罩在城市的上空。复活节时有暴风雪是很正常的事。早春时节，伞的销量总是很好。

可是，萨尔茨堡的复活节是卡拉扬最喜欢的时节，因为这个时候他的音乐节——萨尔茨堡复活音乐节——在此地举行。这个音乐节对卡拉扬意味的东西太多了，他把音乐节的标记（𝄋）也刷在他的“迈克西”号游船的尾部。

这个音乐节每年举行一次，演出一个新歌剧和三个不同的交响乐，各演两次。最近几年，为了拍电影，还专门安排第三次表演。这的确是卡拉扬的音乐节。他为那个歌剧和所有的音乐会选好节目，再交给他的乐团去演奏。所有这九场演出都由他指挥，十天排得满满的。这本身就是一项艰难的

工作，就是对有他一半岁数的人来说，这项工作也是对耐力的一次严峻考验，暂且不说能力。他还亲自为歌剧选派歌唱演员，担任演出的舞台指导，另外，他还是灯光指导，布景和道具监督，服装监督（从服装的料子到服装的颜色），还负责特殊效果。慕尼黑评论家，卡拉扬长期的观察员乔基姆·凯泽说："真是奇迹，他竟没有去卖票，并把听众带到座位上去。"这的确是出独角戏，是故意这样做的。

卡拉扬是1966年创办这个音乐节的。音乐节产生的部分原因是卡拉扬遭受的挫败和绝望。40多年来，他一直努力在各种各样歌剧院的条条框框中创作歌剧，取得的成就微乎其微，很难令人满意。他痛苦地离开维也纳国家歌剧院艺术指挥的位子后不久，便产生了办复活音乐节的想法。在维也纳国家歌剧院的七年中，他一直处在各种斗争的风暴中心，有经营上的矛盾，有国家一级的政治倾轧，有管理风格和歌剧演出概念上的冲突。尽管他的管理风格和歌剧演出概念总是受到热情的评论，但总的来说，评论还是好坏兼而有之。詹姆士·麦克拉肯曾经常在维也纳国家歌剧院和卡拉扬一起演唱，回想起当时的岁月，似乎仍很让他惊讶。他说："在许多场表演之后，那个地方总是爆发出一种只有在足球场上才能听到的喧闹声。一半听众疯狂鼓掌，尖声地叫着'好啊、妙啊'；而另一半听众则作嘘嘘声或呸声以示不满和厌恶。真让人难以置信。"

在维也纳国家歌剧院担任艺术指导是一件绝对不可能做好的工作。许多伟大的音乐家，包括古斯塔夫·马勒，费利克斯·温加特纳，弗朗兹·沙克，理查德·施特劳斯，克莱门斯·克劳斯和卡尔·伯海姆，都在这个位置上尝试过，但绝

大多数最后都是愤然离去。卡拉扬用严肃而又风趣的口吻说："我比马勒在这个位置上呆的日子少20天，如果我当时知道这一点的话，我会再呆21天的。"最近，洛林·马塞尔离开克莱夫兰乐团后也去这个位置上试了试。这似乎是每个有雄心、有胆略的一流指挥家们所必须经过、无法抵抗的仪式。短暂的一年，他便失宠了，三年以后，他离开了。为了与这个工作的精神相一致，马塞尔为自己举行了一个告别招待会，邀请了"所有的朋友和敌人"。

这个问题部分是由演出量造成的。直到今日，维也纳国家歌剧院每年要上演大约30个不同剧目，演出300多场，日程安排有点流水线操作的味道。来到这里争取在剧院指挥一个晚上的客座指挥更是以打而论。排练的时间极少，根本不存在卡拉扬所要求的：对每个细节都予以注意。同时，维也纳歌剧院极其珍贵，就象是维也纳的圣物一样，伦敦有伦敦塔，罗马有圣彼得教堂，维也纳有国家歌剧院。音乐指挥实际上成了维也纳歌剧院的保管员，在非常可怕的压力下坚持传统和声誉。由于许多传统和声誉是由神密的东西所组成的，保管员便时常会困惑不解。保管神秘东西的人总是受别人的幻想所支配。而在对待国家歌剧院的态度上，维也纳人（有公民和政治家）的幻想也是越来越多。这一点造成了严重的障碍，因为从本质上讲，维也纳人很冷淡，精于算计，总是把自己焦虑的心情隐藏起来，而表现出一种超然、冷静的态度。在这种精心装扮好的外表下面隐含着许多人们在别的地方碰不到的麻烦。他们的特点是献身于一种可怕的内心反省，让他们看花，即使是他们所喜欢的，也总要为花的根部是黑的这点而想一会儿。他们相信未来的一切都无法与过去的欢

乐相比，而不管过去的欢乐是多么难以理解。这使得他们对什么事情都很慈善，但却总想去否定它们。没有人在哀叹失败时有维也纳人那样的口才，这是因为谁也没有为这种事象维也纳人那样进行过充分的准备。难怪弗洛伊德博士能从这样的环境中产生出来；难怪象卡拉扬这样一个在许多方面都是囚徒的人也慢慢地卑视起他自己的为人之道。

从时间、空间和金钱方面看，世界上别的歌剧院与维也纳歌剧院没有多大区别，绝大多数歌剧院都有演员团，这些演员做了歌剧院的主要工作。在台上排练的时间极其有限，这样，只有在后台搞一些摆临时道具的小房间来满足需要了，乐团里有临时补缺的钢琴家。这些都依需要而定的。甚至是"成功"的歌剧院也靠捐助人的慷慨而求得生存，或者象在维也纳的歌剧院那样，可以从国家那里每年得到一大笔资助。假设要准备一定的人员，后勤，复杂的布景和建筑，还有服装，推出一场歌剧不光任务繁重，而且花费巨大。

需要真是件要命的事。卡拉扬总是对这种经营剧院的方式表示哀叹，不管何时，只要他负责，他就一心想努力改变这种方式。这样，在他身后不光留下了许多音乐，也同样留下了许多毁坏。当有人认为卡拉扬的地位在他不能完全控制形势时是很不舒服的时候，人们也会发觉歌剧演出也总是不能使卡拉扬满意的原因。维也纳只是最后的一根救命稻草，是卡拉扬发明解决办法的原动力。

在理查德·瓦格纳的音乐和他1876年在德国的拜罗伊德创办的音乐节中还有另一个动力。这个音乐节在1883年理查德·瓦格纳死后由他的家人每年举办一次，象朝圣一样。什么音乐也没有瓦格纳的不朽的歌剧作品那样接近过卡拉扬的

心扉。那些公正判断事物的人会同意：节目单上有瓦格纳作品时，卡拉扬总是表现最佳。卡拉扬在拜罗伊德指挥过两次瓦格纳的作品，1951年指挥《歌唱大师》，1952年指挥《特里斯坦与依索尔德》。他被舞台说明吓了一跳。他认为这样的说明搞得太细了，导致了部分歌唱演员过多的手势和与音乐相冲突的背景。他拒绝回拜罗伊德了。其实，在他思想的深处他一直渴望能有一个自己的瓦格纳音乐节来替换拜罗伊德的音乐节。

卡拉扬办复活音乐节真是一举两得，既为自己演出歌剧创造了理想的条件，又办成了自己的瓦格纳音乐节。音乐节18个节目中有13个把理查德·瓦格纳的歌剧列为重点。贝多芬的《菲岱里奥》，普契尼的《艺术家的生涯》和威尔地的《游吟诗人》是其它几个有特色的作品。卡拉扬决定办音乐节后，在决定定居萨尔茨堡上花了一些时间。他先对日内瓦的人讲，因为他知道他们那里的歌剧院一年到头都订不满座。他还找能让他把柏林爱乐乐团带去，并给他自由处理问题权力的别的剧院。当他在萨尔茨堡指挥一个系列音乐会期间，他仍在反复仔细地考虑这个问题。在一次演出时，他自己心里想，“我真是个傻瓜，地方就定在这里啦。”“演出结束后，我在一片树林中冒着倾盆大雨走了3个小时，最后我终于合计好了。我想证明我们可以万无一失地干成我们所要干的事，我不会为此多花费一分钱。第二天，我把大家叫来开会，告诉了他们这个决定。绝大多数人都感到震惊。可是，我和另一个人（他当时给我做所有录音的音乐指导）把一切都弄妥了。在从苏黎世去斯德哥尔摩飞行途中，我们做出了全部预算。最后，我们的出入只是5000美元。”

正如沃尔特·莱格所写的那样，这个音乐节是“一个在组织和协调上都经过周密计划的准军事化行动的杰作”。

去萨尔萨堡是个聪明的选择，因为卡拉扬知道，人们无论如何也是要去那里过复活节的。为什么不能给他们音乐呢？萨尔茨堡是一个美丽的城市，有丰富的内涵和重要的价值。与别的旅游城市不同，这座城市的历史使得她没有吵吵闹闹、装腔作势的习惯。萨尔茨堡也是一座真正有传统、并使之延续不断的城市，而不象别的城市，是由城市规划者设计出来的，有主题色彩的公园。当你在一栋大楼上看到“1250”这个字样，别以为是地址，这是这座楼的建筑年代。萨尔茨堡有高耸入云、与天相接的城堡，其中有一座是1077年修建的萨尔茨堡城堡，从城市中间一座陡峭的山岩上崛起，给人以极深的印象。这里有许许多多的教堂，风景如画的广场和泉水，而且还是许多名人的诞生地，沃尔夫冈·阿马迪厄斯·莫扎特就是其中之一。这为萨尔茨堡提供了丰富文化遗产的文化之根仍然存在于现代生活的血脉之中。

这座城市一直是一个节日的城市——有宗教节日，爱国节日和纪念节日。每个学术年的开幕实际上完全有理由被称之为一个节日。莫扎特为这些场合写过一些曲子。这座城将继续是一个节日中心和学校及推进舞蹈和其它表演艺术、油画和雕刻等组织的温床。

萨尔茨堡到处都是音乐，无论是白天还是黑夜，在城市的居民区走走，到处都可以听到从住宅窗户里飘出的大提琴、小提琴和钢琴的声音，或者是从立体声录音机和无线电广播中传出的歌剧和交响曲声，隆隆作响，街上还有热诚的学生在演四重奏。当然，不是所有的音乐都是好的，事实上，

人们从收音机上收到的一些音乐和苏格兰东部的民族音乐一样无聊和令人讨厌，如用常声和假声反复歌唱的音乐，欧巴吹奏乐队和波士卡演唱队的表演。我从客栈去歌剧院的最佳路线是地下人行道，而地下人行道中的小喇叭播放的节目里有一个轻快的音乐，名为《街头为你家》，由一个很糟糕的乐团演奏。这个音乐从未让我笑过。我一天从地下道中走两次，走了三个礼拜，那个磁带从未换过 临走又听到这个音乐时，我不禁大笑了一通。

由于这是一座旅游城市，商店、饭店，咖啡店比比皆是。在萨尔茨堡，花钱的办法多的是，而且绝大多数都带有点旧时的魅力。电动公共汽车轻轻地从你的身边滑过，后面不留一点废气。如果有人看到警察，会发现这里的警察更象是导游，而不象执法者。萨尔茨堡似乎对犯罪这个概念很生疏。几十辆干干净净的木车满载着游客在街头往返，赶车人穿着奥地利式服装，衣冠楚楚；拉车的两匹马也为了观瞻被特地装扮了一番，赶车人和拉车马相互映衬，非常般配。车轮上装的是充气轮胎，大大地减少了噪音。在萨尔茨堡，看电影还可预订座位。

萨尔茨堡的一切都干净清洁，而且还总保持得很好，净得有点超过了人们的想像。街上找不到一点垃圾，看不见一辆生锈的车，马粪由穿着橘黄色外套的工人每隔几小时清扫一次。穿这种衣服的工人在萨尔茨堡到处可见，他们一般做各种各样的杂活。店主每周要把店门前的人行道刷洗几遍，而且连窗框也不放过，得用肥皂水和硬刷子清洗。每天早晨七点到中午，在老城里的一个小广场上有露天市场。农民们带着蔬菜、鲜花、肉和水果来到这里，支起货架，轻轻松松

地做生意。实际上，这个市场的管理极其混乱，但令人吃惊的是每天中午一点钟之后，这里再也找不到一点市场的踪迹，连枯萎的白菜叶或蔫了的花瓣也找不到。太干净了，奥地利人！堆在萨尔茨堡城郊各家房子旁的球形木头堆和结籽的蒲公英非常对称。奥地利人在因嗜好洁净和秩序被人责怪时，总是表现出一点窘追和不好意思。他们说，如果真想看整洁、干净的城市，应该去巴伐利亚。奥地利人说巴伐利亚人才真是被逼成这样的。

在萨尔茨堡的街上仍可以发现阶级社会的残迹。农民还穿靴子，包头巾，一眼就能认出来，不过，人们的穿着的确是好了。穿低领的衣服，紧身的衣服，突着两个大大的乳房，这些决不会让人生气，引起不快，相反，这是一种由来已久、不断延续的时髦。好的身材和多彩多姿的服装总是受到人们的青睐。女人喜欢，男人也喜欢。男人们穿奥地利裁制的西服，系着薄薄的毛织领带，或者穿皮革灯笼裤或短裤，戴着阿尔派恩式帽子，帽子上有两个肥肥大大的护耳。在比较寒冷的天气里，繁忙的街道简直是一片绿色布的海洋。这就是她的景色。

萨尔茨堡城充满活力、繁荣兴旺。卡拉扬是这座城市的国王。也许，他比国王还更受人们的尊重，因为是他为这座城市带来了这么多人，他们买飞机票，住宾馆或客栈，下馆子，租汽车，光顾商店。不管怎样，他是被当国王对待的。卡拉扬住在离萨尔茨堡五公里处的一个叫安尼夫的小村子，离引人注目的翁特斯堡教堂很近。他的房子刚好在赫伯特·冯·卡拉扬大街上，占的是教堂永不出售的土地。卡拉扬能得到这块土地是因为市长代表他与教堂进行过交涉——完全是权

力的成果。音乐节期间，这个城市简直要被用卡拉扬的录音的封面染成黄色了。差不多每个商店的橱窗都摆着这种封面，和女人的内衣，外套，上衣，面酱，奔驰汽车一起平分秋色音乐节期间城市很拥挤，但奥地利有一个人可以在专为公共汽车留的道上开车，而且被当国王一样谈论着。一个因卡拉扬的音乐节才使客栈房间住满客人的老板娘说："很多人不喜欢他，他也谁都不喜欢。你知道他曾要他的哥哥沃尔夫冈改名的事吗？他对他的哥哥说只有一个卡拉扬，那就是他！"她讲了另外两个指挥家和卡拉扬谈论谁是最好的指挥家的笑话。一个说：我上过天堂了，上帝对我说我是最好的指挥家。然后，卡拉扬说：我这样说过吗？她笑了 可是，那天下午大歌剧院卖理查德·瓦格纳的《漂泊的荷兰人》的彩排票时，有人看见这位老板娘满怀希望地排在一条长长的队中。

如果大歌剧院后入口大铁门内的石道上停着一辆灰色波舌尔911汽车，1975年出厂，350马力，车身上刷着几道红蓝间隔的条纹，车尾部有空调扰流器和高速行驶车灯，这就是说音乐大师卡拉扬在这里。但也不一定必须是波舌尔，也可以是带高速行驶灯，大型的四门灰色奔驰500轿车，或者是带着鲜红色边，有高速行驶灯，车的一边还漆着试验字样的深灰色大众车。当有人问卡拉扬在试验车的那个方面，他对人家说他想要看看哪种颜色的灰色油漆漆得最牢固。

卡拉扬的办公室设在一楼的一个套间，里面有四个首尾相接的房子，配有洗澡间，白天休息的床和一架大钢琴。他的办公室由一个40来岁、长得很标致的女人管理。这个女人有一般萨尔茨堡人不常有的名字——洛尔·萨尔茨伯格。就是这个女人给管理秘书的条件重新下了定义。她工作效率高，

理解力强，有能力，有献身精神，有权威，很有魅力，同时，也很强硬，直言不讳。和卡拉扬一样，她可以讲英语、法语、意大利语和德语，只是比大师讲得流畅一些。她穿着典雅，还参加滑冰和骑车运动。她的汽车就是停车场上的那辆1983年出厂的银灰色波舌尔911SC，车上铺着一块东方式小地毯，车尾的保险杠上有意大利国旗图案，整个车非常干净，光亮照人。卡拉扬对她开车太快很担忧。她解释说，车上虽然有意大利国旗图案，但车在奥地利注的册，偶尔要回意大利去看父母还是不能乱开的。洛尔·萨尔茨伯格喜欢预先推测未来可能遇到的问题，她能和卡拉扬一起相处十年就是一个成功的标志。

如果从前门进来没有看到停车场有这辆车，要立即弄清大师在不在也很容易。如果在，萨尔茨伯格就埋头在书桌，书桌的前面是修剪得很整齐的花；如果不在，卡拉扬的办公室就只有洛尔·萨尔茨伯格在回电话，焚烧信件，墙上挂着一个没有分针的大钟。无论如何，只要卡拉扬在，萨尔茨伯格就在。这是她的奉献，不是工作。

萨尔茨伯格生在意大利，因为那时奥地利的蒂罗尔还算是意大利的北部。据她回忆，家搬到萨尔茨堡时她还是个小孩，但也不是很小，已经能记得40年代中期的那些漆黑的夜晚。当时，美国人为了寻找目标，从飞机上投照明弹，照明弹在萨尔茨堡的天空上像“圣诞树”一样炸开。二战快结束的那段日子里，差不多有一半的萨尔茨堡人在几次偷袭战中被打死。二战后，她在一个宾馆的管理部门工作，后来又转到歌剧院做公关。卡拉扬的前任秘书退休后，她得到了这份工作。这工作对她挺合适，她负责处理业务，报刊新闻和来

自卡拉扬的朋友，前妻，现在的妻子，孩子，经理人员和代理人等等的各种要求，全都处理得很巧妙，很镇定。如果马上有工作要处理完，她会毫不犹豫地变得直截了当，干净利落。

卡拉扬的车在，鲜花也在，但三月的第二周卡拉扬却不在办公室。按日程安排，今天是排练《漂泊的荷兰人》的第一天。他在大歌剧院昏暗的表演厅里坐到早晨10点30分，和他在一起的还有技师和管理舞台布景的工作人员，大约50来人，他们都在等着他布置工作。而他则随随便便地倒在观众席中间的座位上，离舞台16排远，在他前面的座位靠背上悬挂着一个包着两个麦克风的皮革小袋。他的灯光指导赫尔穆特“赖克”赖克曼坐在他身后两排靠左两个座位的控制台内。在他的右边，过了走道向下走几排坐着一位60好几的小老头，老头的脸上不时地表现出关切的神色。这个人便是帕皮尔，自卡拉扬在维也纳把他从困境中救出之后，他一直是卡拉扬的全能贴身仆从和听差，至今已有15个年头了。在维也纳时，他只是偶尔作作警察和在歌剧院作保安人员。萨尔茨堡音乐节期间，帕皮尔的一切费用都由卡拉扬个人支付。

排练时的座位安排很重要。卡拉扬对给后台工作人员分配位子和给乐团各乐器组划分位置一样重视和关心。他指挥这些后台人员和控制乐团用的是同一个手指动作。他希望他们能和乐团在同一刹那间做出反应。这样的安排还可以帮助他发现那些想溜进来的不速之客。我被分配坐在卡拉扬前面一排靠右的一个座位上。

在100英尺宽的舞台上是金光闪闪的布景，这是为卡拉扬八月份要在萨尔茨堡上演的《蔷薇骑士》的第二幕准备的。这

个布景描绘的是一个极其奢华的18世纪中期时的会客厅。客厅安着法国式门，上有25英尺宽的天花板，天花板上有一个被间接照亮的，装着精巧壁饰的卵形物；地板是黑色的，镶着白色的洛可可边，闪闪发光；还有镀金的枝形吊灯，装在墙壁上的烛台，天使雕像和古板昂贵的傢俱。这才是客厅的全部摆设，全是为了炫耀而已。

这里有一段很让卡拉扬感动的历史。已故的著名舞台布景设计师西奥·奥托1960年为大歌剧院隆重的开幕式设计了这个布景。这个开幕式是由卡拉扬指挥的，这个布景是奥托的最后一个作品。多年来，这个布景不光占了很多储藏空间，而且还被损坏了。现在，花了很多钱才使得布景恢复原形。第二幕的场面使卡拉扬吃了一惊，他说："一下子，我似乎被带回了20年前，太完美了。"

赖克曼静静地对着麦克风讲话，灯光对着布景以各种方式不停地变化，这时候，卡拉扬仔细地观察着 舞台工作人员的头头走到观众席，坐在卡拉扬身边。一会儿，他、卡拉扬和赖克曼三个人全都用德语急促地讲起话来。然后，卡拉扬拿起一个麦克风，他的声音放大后在空空荡荡的大厅回响。卡拉扬用英语讲时，别人极其极其小心地听才能听清楚他讲什么，我想这大概是因为他对英语掌握得还不是很纯熟的缘故。但是，他用德语——自己的母语——讲话时，人家还得很费力地去听才能理解他。他的一位助手说她和他一起工作5年后才可以不费力去理解他的话。他噪音很低，而且很不悦耳，就象负着重载的大卡车爬陡坡时的声音。这样的声音对卡拉扬没有什么好处。在那些和卡拉扬一块工作时松松散散、极不认真的人中间，卡拉扬成了经常被人模仿的人物。

喝啤酒时，即是很次的模仿也能博得笑声。

对着麦克风讲话本不应声音太大，可卡拉扬的声音似乎总是太大了点，好像他不相信这玩意能把他的声音传出去。这样，他的声音扩大之后便很刺耳。但是，他的意思一传播出去，各种人物一下子都在舞台上出现，可是，直到一个夹着书写板的人在他们中间走来走去，把他们在布景上安顿下来前，他们谁也不知道要做什么。卡拉扬身子稍稍向前倾了一下对我说："这些人是替代演员，替身演员，只是从街道上雇来试灯光的人。歌唱演员现在当然还不在这里。这些人工作得挺不错。最笨的人在特定的时间也可以犯最大的错误，所以我先用这些人试试看，想学会怎么防止错误。"

卡拉扬和赖克曼搞了一个多小时的灯光，那些替身站在原地，一会把身体重心移到左腿上，一会又换到右腿上。然后，是该走的时候了。这个布景一小时之内要被拆下来，换上排练《漂泊的荷兰人》用的布景。卡拉扬把麦克风装进小皮革袋中，帕皮尔拿着他的夹克匆匆走过来。卡拉扬说："太棒了，象幻觉一样。他们制做了所有的布景，甚至是雕像；还做了服装和鞋。我和他们一起工作了这么长时间，现在不用说他们也知道该做什么了。"

卡拉扬要离开了，他一瘸一跛地朝门口走去，帕皮尔紧随其后。歌剧院的那些想见见他的管理人员跑到他的身边，为的是让他在走回办公室时能注意他们几分钟。一到办公室，他总是要打一两个电话，在信上签名，然后就很快离开这里，去安尼夫吃午餐，游泳，在下午排练《漂泊的荷兰人》之前还要小憩片刻。卡拉扬还没有到出口，台上的法式门就已在往下卸了。

卡拉扬并没有夸张大歌剧院的壮观，它不仅是一个歌剧院，而且是一个建筑群，内部有3个首尾相接的表演大厅，而前部则是一个整体。这座既长又大的石头大楼是靠着（而且已经伸进了）一个200多英尺高的陡峭、狭窄的石脊修建的。这块石头是横亘于萨尔茨堡旧城的一堵天然墙。这堵墙可以使一切人工建筑显得矮小，当然除去那些最宏大的人工建筑。如果没有这堵墙，大歌剧院将会成为眼中之钉了。这个峭岩是由地质上的间冰期砾石压成的坚硬砾岩组成，给大歌剧院提供了天然屏障，而对萨尔茨堡，意义则不限于此。

这块巨石最初是16世纪被用来作为表演场所的。当时在这块石头上凿出了许多的阳台（其实是意大利式的小屋），供那些看钓鱼和其它流行运动比赛的人使用。在16世纪，罗马的圆形大剧场变成了罗基骑术学校，加上别的建筑组成了大主教的骑术运动场，包括一个室内骑术学校和一个巨大的房子；房子的天花板上画着刺杀训练图，墙上画着正要被砍头的不幸的土耳其人。显然，这个游戏被叫作“刺杀土耳其人。”这个罗基骑术学校是节日舞台的最初形式，在凿着阳台的墙的对面修着观众席，天然墙成了舞台的背景。音响非常好，只是在露天，一下雨演出就得马上结束。

后来，这地方用塑料布盖上了，这样，就是下雨演出还是照样进行。现在，它的顶部和侧面都盖上了。尽管卡拉扬很喜欢这种魅力，但还是得尽量避免这样，因为里面太潮湿会使他的风湿病复发。

1925年，骑术学校的建筑体系中才有了第一座四周有围墙的房子。这样，1920年由诗人和剧作家雨果·冯·霍夫曼斯特尔，舞台指导马克斯·莱因哈特和作曲家理查德·施特

劳斯首创的萨尔茨堡音乐节才于那年移入了这个新的大厅中演出。1935年，阿图罗·托斯卡尼尼要求对这座大厅进行改造，并加以扩大。在此之前的十年里，这个表演厅一直为音乐节效劳。托斯卡尼尼是狂热的反纳粹分子，对他来说，萨尔茨堡是他用音乐攻击纳粹政权的保垒。为了防止别人反对他的要求，托斯卡尼尼说，不完工他不回萨尔茨堡指挥。就这样，房子被扩大了；由于当时崇拜指挥台，舞台被移到了表演厅的另一端。

1953年，开始筹划盖大歌剧院，卡拉扬是主要倡议人之一，还有建筑师克莱门斯·霍尔茨迈斯特。卡拉扬说他需要一个大点儿的舞台，比原来的那个表演厅和骑术学校所能提供的舞台都要大，虽然这两处在1948年都被重新装修过一次。从政治上讲、当时开始这么巨大的项目真是不合时宜。奥地利还处在战后被占领的地位，其它的需要迫在眉睫，例如，有许多来自南斯拉夫、捷克斯洛伐克和德国的难民还挤在兵营中。住房的需求量很大，左派政治力量对把钱花在为“少数贵族”修建剧院而不是为一般大众盖房子上而表示哀叹。可是这个工程还是进行了。萨尔茨堡的州长约瑟夫·克劳斯最后能下决心是因为卡拉扬公开显示了自己的权力：他威胁说如果不建新歌剧院，他就要离开奥地利。

克劳斯的决定使他失去了他的政治选民。但是，作为补偿，他在手握重权的萨尔茨堡音乐节五人董事会中得到了一个席位。

新歌剧院的建设是1956年开始的，用了4年时间建成，花费了1亿1千万奥地利先令或者是当时的5百万美元，差不多是预计费用的两倍。这不是一般的工程。为了把所有的

戏院联为一体，从地下挖出、并用小推车运走了55000吨的砾石。工程很复杂，很危险，地层变化多端，一会坚硬顽固，一会又柔软松疏。但是，整个工程进展顺利。这个工程还向砾岩中伸展，在砾岩中挖出了一个五层的室内停车场，可以停放2000辆小汽车。这样，看戏的人就不管天气如何也能坐在车里，穿着干衣服，暖暖和和地到剧场看戏。萨尔茨堡的居民很快又指出，这种洞穴式建筑，再安上结实的密封门，简直成了一个巨大的防弹棚。里面别的房间修得很小，而且还省了食品室，这主要是为了让萨尔茨堡的居民们高兴。

歌剧院的庞大完全可以与停车场相媲美。舞台台口横宽100英尺，舞台和两翼共300英尺，高180英尺，深215英尺。舞台的入口可以沿轨道上下，有小型演出和小型音乐会时，舞台前部可以降到40英尺。这个舞台总共17000平方英尺，由15个安在轨道上的戏台组成，还有6个舞台灯光设备用的电桥，8个塔和能储藏4个整套布景的空间。在舞台的后面有一个装备着电脑化灯光控制设备的电子室，这些设备使得这么一个象大型喷气机般的舞台相对显得简单了许多。

从舞台布置上看，大厅内没有一样是多余的。入口处的门全都很庄重（德国和奥地利的门全这样），沉沉的，但开起来挺利落，还安着有点弯度的木拉手。吊灯和墙上的烛台光芒四射；每个座位的扶手都用皮革包着，皮革一旧马上就被换掉。在观众和乐池中间有一道100多英尺长的隔板，隔板的上边是微微有点弯度的扶手，整个隔板都用和包座位扶手的皮革差不多的皮革包着。墙是柚木似的外表，反射着柔和的光线，给人以温暖、安逸的感觉。

整个建筑群中有最好的木器和金属器具加工房，有和体

操房一般大的、专供绘画用的阁楼，有供缝制歌剧所要求的华丽服装的房子，而且在所有这些地方都配有最好的技师和手巧的妇女。就是在这么一个宏大的建筑群中，新歌剧院也算是一栋很庄严的建筑。这都是卡拉扬的杰作，托斯卡尼尼也应该干得这么漂亮。

卡拉扬以为这个大厅在各方面都是无比壮丽的，这时，他一定想到了理查德·瓦格纳的歌剧《莱茵河的金子》中的神灵沃坦的故事。当沃坦凝视着他刚刚建成的、高耸入云的城堡时，他只是简单地想了一下怎么与给他修城堡的"巨怪们"去讨价还价的问题，就说："它矗立起来了。谢谢工人们，忘掉它的花费吧！"

卡拉扬创办复活音乐节的目标是要搞出完美的、从头至尾全可以算作他自己的东西。这样，他就象作家有权在书上签名一样，可以把自己的名字签在自己的演出上，不会有半点差错。多年来，在创作歌剧中他历尽艰辛，积累了一套通往理想境界的方案，所有这些方案一起构成了创办复活音乐节的计划。

一台演出总要提前 3年开始挑选剧目，构思布景和服装。选派歌手也必须提早进行，因为不仅一流的歌手总是很早就有预约，而且卡拉扬总要求歌手在一个演出上投入较多的时间，比演员们通常所愿意投入的时间多。卡拉扬在音乐节的前一年秋天给歌剧录音，这就是说把演员先拉到一起呆一周或10天——20个录音时间，一般在卡拉扬最喜欢的地方——维也纳的音乐协会录音。一旦录音带编辑和包装完毕，便给每个歌手送一盒。这样，所有的演员就可以在音乐节前听到这个由他们及将与他们一起合作的其他歌手唱的，由将给他

伴奏的乐团演奏的，而他们在来春还要演唱的歌剧。这样，他们再来萨尔茨堡排练时，实际上已经是第二次了。排练一开始，歌手就跟着大厅的扩音喇叭里放的带子对口型，把注意力集中在演技上。他们日复一日地听自己的声音，听到不足之处还学会了改进表演的办法。

卡拉扬说："这是一个非常好的工作程序，节省了歌唱家的嗓音，还不需要钢琴师来陪练，因为钢琴师早晨精神饱满时总是弹得太快，晚上疲惫时又总是弹得太慢。这个办法当然是最好的。"

这可能是最好的办法，但是有些歌手说这办法会让人变懒。歌手既然在排练时不一定要唱，就必须给他们以足够的纪律约束，让他们每天都练声。这肯定也是最昂贵的办法除了卡拉扬，没有人可以诱使录音公司每年都推出歌剧的新录音。这是一个只有象卡拉扬这个拥有800个录音带，而且总销量超过1亿多的人才能指挥的程序。

复活音乐节的排练很有特点，总是首先搞一周的灯光排练，然后，歌唱家在台上排练两周，最后是乐团来排练3天，再下来便是彩排和表演。卡拉扬说："我们和歌手在两周中排练28场，早晨和下午全都排练，一点不拖延，因为别的演出要用的布景在等着。然后和乐团排练34到35次，算上灯光排练，每次演出的排练大约50次。由于现在有工会了，剧院每周只能上5天班，而且每天只能排练一次。这样，50次的排练就至少得花10周，再加上演出，前后总共得四五个月。我们能在三四周之内把所有的排练弄完是因为我们在排练开始前就把一切都准备妥当，并日夜兼程地工作。对我来说，这是一个艺术的解决办法。"

灯光排练是很让人厌烦的。6天里，卡拉扬得在第16排的座位上从早上10点坐到下午1点，再从下午5点坐到晚上8点，注意每一个细节。这时候，一帮舞台工作人员在快速地装拆三幕剧《漂泊的荷兰人》的布景。这些人的效率和速度之高令人惊讶，也会让人想到赛车途中的维修站的工作人员。在他前面两排靠右的过道上放着一个磁带盒和放音机，机子里正放《漂泊的荷兰人》的录音。控制台上坐的是罗伯图·帕特诺斯特鲁，一个来自维也纳的很有志向的年轻指挥家。他从1977年就开始作卡拉扬的助理。他的工作是把他的老板含糊不清的指示和手势讲解清楚，传达出去，在磁带上精确地找出起唱点并及时打开放音机，还要准确停下来。帕特诺斯特鲁对乐谱太了解了，从未出过差错。

沉闷中也有轻松的时刻。在3个半小时的歌剧中，情节的最高潮在第一幕。荷兰人的鬼船冒着暴风雨来到码头寻求避难时，人们感到一种威胁。这里的船是一个挂在一张渔网上的由泡沫塑料和布做成的浮雕。提示船将出现的是逐渐增强的音乐，典型的瓦格纳式。然后，船被舞台工作人员用绳子拉到舞台上，（好象是突然从地平线升起似的），当音乐逐渐达到高峰时，一块象征船帆的6平方英尺大的布被取掉了，仿佛是正在降帆。同时，一箱石头突然被倒在后台的木板上，弄出很大的响声以帮助音乐表示船正在抛锚。整个过程中，视觉上取得成功的关键是一个表示危险的红色微光在帆后面不停地闪着，越变越亮，直到帆降下来。

卡拉扬在3天的大部分时间里搞这部分，先是红色微光不对头，然后是船的到达有了麻烦。卡拉扬当过船员，他知道帆必须在船停下之前降下来，锚链移动的声音则必须在船

停下和音乐达到高峰时才能听到。他给他们讲了几次驾船技术，声音一会高，一会低，既大又刺耳。他越来越沮丧，最后，实在没有办法，他叫把灯全部打开，自己一摇一晃地朝舞台走去。帕皮尔拿着夹克跑了过来。他消失了大约十几分钟，这时，我们都还坐在观众席上，看见船被升起，又被放下，来回好几次。

卡拉扬已经坐着电梯上到舞台上面的第5个电桥上找专门管理提升船的人谈去了。他要给他单独讲讲航海课，从那人手中接过绳子，让他看看怎么能把船稳稳当当地拉起来的技术。仅仅说这位舞台工作人员看见老板来到自己的岗位上有些吃惊是不够的，卡拉扬走了以后，船的到达不光稳当多了，而且时机也把握得好多了。

刮“云”也费了很多精力。云被投射在一张弥散幕上，一个平展的，可以看透的网状帘子降下来把舞台台口从顶到底全遮住。为了达到最佳效果，云要模糊。可是对应该模糊到什么程度，应该移动多快，应该用什么音乐提示等问题却很有一番争论。至少，光“水”的问题就费了一天的功夫。

“水”是非常真实的。在第一幕和第二幕及船靠岸的那个景时，舞台上铺了几层很薄的浅蓝色塑料布，塑料布的下面放着扇子，灯在皱成波浪形的塑料布下面闪烁，效果很引人注目。卡拉扬很高兴，他说：“这出戏最重要的是海，既然我们可以看到动态的海，其它一切均可以从中而来。如果没有动态的海作辅助，是无法表现出该剧的伟大的。过去的50年里，我肯定我看过《漂泊的荷兰人》40多遍，全都太蠢了。第一幕一开始，船就在干干的舞台上滚了过来，让我直发笑。”

舞台前部的塑料布有些问题。本来应该是：幕后的风机随着表示风暴前进而增大的音乐声而增强风力，塑料布则随风而动。塑料布波动起伏，非常好看，可是却不能很快瘪下去。最后，一个舞台工作人员用剪刀在塑料布上开了几道口子就解决了这个问题。

就这样过了一周，卡拉扬对他的工作完全满意。他有时也被事情的变化和花很长的时间去解决一个问题搞得很灰心，但他从不生气，从不高声，从不说粗话。他讲笑话，跟着音乐哼曲子。当看到有会欣赏的听众时，他从不因含糊地说了不相干的、带讽刺意味的话而不知所措。

几周过去了，会欣赏的听众越聚越多。他们一来就和卡拉扬在一起坐一会儿，谈谈眼下的形势。卡拉扬旁边的一个座位被取掉了。实际上，这个座位是专门为那些可能会到这里停一下的重要人物专备的，但是，通常的情况是：一般的顾客来时也要在这里坐一会儿。

坐过这个位子的人中，冈瑟·施耐德·西姆森是最重要的一位，他为《漂泊的荷兰人》设计布景，而且还和卡拉扬一起共事20年。施耐德·西姆森50多岁，高个子，挺着滚圆的大肚子，脸上总是一副愉快的表情，举止却总象个孩子一样。欧洲的布景设计师趋向于成为学者型的人。他们的学术学位要求他们对绘画艺术、建筑、工程、灯光、历史、服装、塑料艺术和油画都要精通。也许由于这个原因，施耐德·西姆森似乎有点心事重重。

他斜眼看着布景，开玩笑地说这布景放在光线暗点的地方才有点味，说得既轻松，又有点紧张。布景设计师都喜欢别人能一下子就看出一副作品——即他们的作品——中最重

要的东西，所以，施耐德·西姆森的这种抱怨是很正常的。不过，舞台上的灯光的确暗得有点让人心烦，听众们都觉得自己是向前倾着身子看弥散幕的。当有人问这方面的问题时，卡拉扬说今年不再把演出拍电影了，因为拍片的人认为在这么暗的灯光下无法拍摄。当得知一个新型的高速胶卷正处在开发的最后阶段，来年就可以使用时，卡拉扬受到了极大的鼓舞。增强灯光是绝对不行的，拍不拍片无所谓。他说他就是要灯光暗一点，来增强歌剧所描绘的那种幻觉境界。很显然，他根本不打算对施耐德·西姆森让步，哪怕是让灯光再多亮一瓦特也不行。看着昏暗的舞台，卡拉扬想起了马克斯·莱因哈特的一个挺好的故事。在演出莱因哈特的作品时，一个记者进来看见昏暗的布景，就问是不是电源出了问题。卡拉扬对这个故事发狂似地咯咯大笑，周围的人则笑得有点太积极了。后来，他们中间有人说：对听了多遍的故事发笑真是太难了。

多年来，施耐德·西姆森一直就这种问题和卡拉扬进行斗争。他回想起1978年他和大师搞瓦格纳的《莱茵河的黄金》的演出时的情景。剧中有一个情节是以复杂的布景为特色的，而他们俩在这一节的用光上发生了争执。一天，卡拉扬不在的功夫，施耐德·西姆森对技术指导说他不喜欢这种灯光，还告诉了他自己所希望的灯光。施耐德·西姆森那天晚上得了病，住了几天院。第二天排练时，灯光是按他改变了的进行。卡拉扬作出反应，他说："我们在这里看到的是施耐德·西姆森在医院发高烧时做的梦。"施耐德·西姆森说，"10天后卡拉扬在指挥台上指挥最后一场排练，当音乐进行到他们俩争执过的地方时，卡拉扬转过身喊道：'灯光强一点。'

我不高兴时，他也不高兴，可是他慢慢让步了，有时他毫不让步。”

施耐德·西姆森是1957年与卡拉扬相见的，当时他正为德国不来梅的州立歌剧院设计布景。卡拉扬当时的私人秘书和助手安德烈·冯·马托尼看到过施耐德·西姆森给《莱茵河的黄金》的演出设计的草图,便拿去给卡拉扬看。许多人都告诉施耐德·西姆森说他可以和卡拉扬一起合作得很好，因为他对歌剧的视觉观点和卡拉扬最着迷的音乐正好相配。他听说卡拉扬喜欢他的作品，但没有任何结果。两年后他去萨尔茨堡见卡拉扬，还让他看了自己更多的作品，可是仍然没有任何结果，或者他是这么认为的。几天后，他在汉堡拣起一份报纸，看到卡拉扬在他举行的记者招待会上宣布要排一个新的芭蕾舞剧，他看到卡拉扬提名他为布景设计师。这是他第一次听到这个消息。施耐德·西姆森对要在剧中所作的工作并不十分满意。很明显，他是顶替一个在最后一刻才被取消的人。可是，卡拉扬对他说，给他还有别的工作：《艺术家的生涯》，《卡门》和《佩利亚斯与梅丽桑德》。卡拉扬给了他一个合同，让他做自己在维也纳国家歌剧院的特别助理。一年后，他成了总设计师。卡拉扬走后，他不知道该做些什么。“他告诉我，在这个世界上我必须有一个固定点。他要我呆下来，争取在社会上和事业上都有所建树。还说我可以在维也纳以外的地方为他工作。”

卡拉扬要求歌剧中的一切——服装、动作、设计、道具、色彩、姿势——都必须在音乐中有坚实的根基。这一点是没有商量余地的。卡拉扬讲求实际的主观意志对这种简单的方式很重视，而且首先在布景设计上采用这种方式。施耐德·

西姆森说："这使得工作很难做。我得去听他的想法，一大堆的细节，然后再拿出一张画来。所以，我总是先构思好草图，我们再反复争论，还从工程学的观点上讨论什么是能办到的。最后我做出一个模具，模具内还带有灯光投影。卡拉扬就象掌握 着火车操纵器的小孩一样，开始用这个模具工作了，感到很幸福。他的天才是多方面的——划船，开飞机，开汽车，指挥和舞台指导。我告诉他说，我真高兴他不会绘画。"施耐德·西姆森含蓄地笑了笑。接着说："他尊重那些能做他不会做的事的人。"

好象卡拉扬的确是这样的。他对那些在滑冰，飞行，驾车和驶船上比他强的人都由衷地表示敬佩。就是这些他多年雇佣的人帮助他提高了运动水平。可是，尊重这个字眼对象施耐德·西姆森这样整天和卡拉扬在剧院里密切合作的人来说有点太重了。尊重会与控制相抵触。卡拉扬绝不会有意识地去做那些可能削弱他的控制的事情。对绝大多数和他一起工作的人，他始终都采取控制的手法，有时还相当粗鲁，就象那天排练结束时他对施耐德·西姆森那通没头没脑的挖苦。施耐德·西姆森一直坐在卡拉扬身边，卡拉扬等剧场的灯全亮了，人们都把注意力从舞台移到他坐的地方时才开始行动。天知道施耐德·西姆森在想些什么，不可能想得太多，或许是在全面考虑他为克罗雷杜的歌剧《丹佛》设计的布景，这个布景是相当难搞的。但是，他肯定没有任何提防，因为坐在他身边的人是他认识20多年的老熟人，坐的地方是既安全又熟悉的歌剧院，楼上还有他的办公室。并不是说卡拉扬以前从没有攻击过他，卡拉扬毕竟是音乐大师，对他的粗暴，人们似乎总是耸耸肩了事，或是很快就忘记，或是随随便便

就原谅了。也许是人们想继续珍惜这份工作，或是人们觉得为艺术而妥协是可以接受的。

卡拉扬象一条大蛇那样进行攻击。他看到施耐德·西姆森，而施耐德·西姆森以为他会和往常一样,在排练结束时跟自己随便逗乐玩，根本没有往别的方面想。看了一会儿，卡拉扬说："你有一双棕色的眼睛，一双叛徒的眼睛。"施耐德·西姆森一下子愣住了，脸也变色了。卡拉扬接着说:"以前我还没有注意到这一点。"他一半是对自己说，另一半似乎是对那些能听得见的人说。然后，他轻声笑了笑，站起来走了。

等歌手们来时，真可谓是万事俱备了。连歌手站在台上表演不同情节时的位置都标出来了，还要在替身演员的帮助下把灯光安排好。头两天，演员们一不在台上就忙着试衣，因为卡拉扬要求，如果可能的话，每个人从第一天起就要穿戏装。他说："现在，在许多剧院，演员们直到彩排才穿戏衣，之前全穿着随随便便的衣服。这样做是不对的，穿着网球鞋和牛仔服是不可能表现历史人物的态度的。一穿戏服，你突然就不舒服了，这会影响你的演技和演唱。"

乔斯·范丹要演唱荷兰人。这个半鬼半人的家伙发誓说他要永远在海上航行，除非在他每七年一次靠岸的时候能找到一位真正爱他、并忠实于他的女人。范丹是来自比利时的著名男中音，嗓音醇厚，富有特色，举止朴实，一张毫无表情的脸庞下隐藏着极其丰富的幽默感。瑞典女高音歌手卡塔丽娅·利珍德娅演唱森塔，那个爱上荷兰人的姑娘。身材高大的库尔特·莫尔是领衔男低音。他很滑稽，艺术上也很有造诣，但却爱在舞台上表现自己,哗众取宠。他演唱达兰德，

森塔的那位腐败、爱偷机取巧的父亲。由于预约发生了冲突，莫尔只参加了最后一次排练。卡拉扬能允许这样安排，说明他很看重莫尔。维克多·范·哈雷姆是代替莫尔排练的人。森塔当地的男朋友埃里克由前途远大的男高音雷纳·戈德伯格演唱。这位歌手来自德累斯顿。

利珍德娅是一位娴静的女性，象小姑娘一样娇柔，长着一对亮晶晶的眼睛。她既羞涩又充满渴望；既美丽漂亮，又办事果断。她的身上总有一丝淡淡的忧愁，和别的歌手不同，她没有现成的个人简历。她说她也不搞关系，她的事业在自己的头脑之中，在她的心中。她是在25岁时才真正开始唱歌，主要是因为她的母亲曾预言她永远不会成为一个歌唱家。她也很高兴能来萨尔茨堡为卡拉扬演唱，这离她第一次为卡拉扬演唱相隔了很长时间。利珍德娅说："第一次为卡拉扬演唱是10年前，太可怕了。我当时还是个新手，他却是庞然大物，看到他活生生地站在我的面前，我很害怕，因为他身上有许多神密的东西，因为他的录音，因为从柏林的电影上看到的他总是很遥远。当我突然间站在他的面前时，我意识到从我懂音乐时起我就认识了他。

"我开始演唱，他走到舞台上，弹钢琴，他想让音乐跟上我的演唱。一旦他跟我合上了拍，我就不害怕了。起初，我唱一个小角色。第二年，他让我在《菲岱里奥》中和别人一起演唱一个角色。我很生气和别人一起演唱，也很妒忌，讨厌死了。下一年，他又让我和别人合演一个角色，我说：'卡拉扬先生，我不能来了。'现在，10年过去了，他又让我回来。我很高兴能再回来给他展示一下我的才能。我告诉他说，10年前我是多么的妒忌。他笑了，说他对我讲句实话：他曾

认为我不会成大气候。他说他看错了。

“如果谁不服从他，他永远不会忘记。但他需要一个森塔，有人建议让我演，他被说服了。”

在剧末跳入大海一段，卡拉扬和她一起下了很大功夫。还是把握时机的问题，卡拉扬要求必须恰如其分地把握时机。荷兰人认为森塔已经不忠于自己了，他最后唱的一段大意就是森塔的不忠，然后去上船了。森塔心神错乱，唱了一段哀叹调，然后冲上一俯视大海的峭壁。她家里的人拦不住她。这时，船退下了，她就跳了下去，接着船开始下沉，再下来是船爆炸。一切都发生得非常快，很容易出点差错——跳海，爆炸，下沉；或下沉，跳海，爆炸。而要弄得分毫不差是很困难的。可是，当过船员的卡拉扬明白：正如在抛完锚之前必须先砍下船帆一样，船在爆炸前必须开始下沉以形成足够的压力（除非被鱼雷击中）。当然，是森塔的自杀触发了这样的结果——“解脱”了荷兰人。对卡拉扬来说，这样的细节和独奏圆号的起音点一样重要。

演员的人数越来越多，舞台工作人员的人数也同样在不断增大。现在，在观众席的工作座位上有了一位助理指挥，主要是卡拉扬的延伸。这个助理绝大多数的时间都是拿着卡拉扬的手稿在舞台上活动，如有必要，还要翻译一下卡拉扬的指示和意愿。和卡拉扬坐在同一排靠左第6个位子上的是他的助手，正在注意舞台说明。赖克曼还在灯光控制台上，帕特诺斯特鲁头上带着放音机的耳机，而帕皮尔拿着老板的夹克随时待命。卡拉扬身后的那个位子现在老是有各种各样的人来坐：有管服装的妇女，有管道具的经理，歌剧院的官员有时也会顺便到这里和老板商量一些细节问题，比特·伯

克哈特夫人也常来这里。这位夫人身材高挑，骨瘦如柴，在拜罗伊特音乐节工作时认识了卡拉扬，从此成了卡拉扬忠实的崇拜者。她搬到萨尔茨堡，还想找一个能看见卡拉扬在安尼夫住处的住宅，可是失败了。她在房间里的墙上全都贴上了卡拉扬的照片，还多次主动表示愿意和卡拉扬一起工作，最后，他雇用了她。乐池中还出现了一位提词员和一位钢琴师。钢琴师是在磁带出问题或者是卡拉扬要演某一段时来应急的。还有两位年轻的指挥家，坐在右前方的一位是卡拉扬在一次竞赛中发现的法国指挥家，叫克劳迪·雷蒙德，是大师忠实的门徒。雷蒙德对卡拉扬的评价是："他是世界上最伟大的指挥家。你一定要这么写。"

另一位是布鲁诺·魏尔，德国奥古斯堡州立歌剧院的音乐指挥，指挥竞赛的另一位获奖者。卡拉扬帮助他得到在奥古斯堡的工作，并把他作为复活音乐节的后补人员聘用了，但是卡拉扬很快就指出，在过去的17次音乐节中，他从未需要过后补人员。卡拉扬说："第一年搞音乐节时，有许多危险，而且还没有钱，所以，我就在伦敦的劳埃德公司给演出保了险。他们要求从10月份到演出结束,我不能开我的飞机。我们没有从他们那里得过一分钱。从此，每场演出都是我指挥。"

魏尔坐在前排的中央。每次排练时，他自始至终都全神贯注地看着乐谱。

卡拉扬还有许多常客不是为演出的事来的，他们的来去是完全自由的。那位脸被晒得黝黑，头发灰白，穿着夹克，看上去好象是和欧内斯特·海明威一起在荒野呆了几周后刚逃回来的人便是埃米尔·普罗艾，他是卡拉扬最信任的一位

摄影师。普罗艾说，在过去10年里，他给卡拉扬拍了5万多张照片，有工作照，有娱乐照。另一位彩排开始前才来的人是摄影师西格弗里德·劳特沃塞，年纪比较大了。从他那让人吃惊的满头银发和彬彬有礼的举止看，他很可能当过外交官。劳特沃塞为卡拉扬指挥时的戏剧般的形象拍了一张照片，这张照片在萨尔茨堡的书店出售。他还为许多录音唱片设计封面。

有一位妇女穿着靴子，披着平展光滑的紫红色加大山羊皮围巾，很引人注目。她就是从柏林来的盖勒·马利娜·朗内。卡拉扬把她留下来剪辑他制作的片子。朗内20年前和卡拉扬就一起工作。每场排练要结束时，她就出现了，总是怀着音乐大师那天会有时间剪辑片子的希望。卡拉扬最近组织了他自己的制片公司（有朗内在里面），正在重新制作他已在1978年完成的那些交响曲录音：柴可夫斯基的，贝多芬的，布鲁克纳的，马勒的和勃拉姆斯的。他在圣莫里兹和安尼夫家里的地下室安了几张价值4万美元的三头式切割台，现在，他和朗内正在编辑贝多芬第五交响曲的脚注。他经常会没有时间（在复活音乐节的四周里，他总共和朗内一块工作了两个小时），可是，卡拉扬的办法是把人和事全都排好，让他们等着，以防他万一有一个小时无事可做。朗内镇定地等着，因为这对她丝毫没有影响，她的工资和花费全都付过了。她睡得很晚，正在上网球课。

有一位穿着讲究、连指甲都修剪得很整齐的人在排练中走过来又走过去，显得心烦意乱，神魂不定，手里还握着一个很昂贵的皮革信封。在他们几个人悄悄开会时，他总是坐在卡拉扬身旁。这个人就是朗内的头头，乌利·马克尔博

士。他在德国当过律师，在卡拉扬把他雇作自己新的制片公司——泰莱蒙狄尔——的总经理前，他在促进古典艺术家发展的德国唱片公司工作了11年。法律学校毕业后，德国的实习程序要求先做公诉人和辩护人，四个月后，年轻法官才能按自己的选择去找工作。马克尔选择了剧院管理。他爱好公关，所以分派给他的就是这方面的工作，他也接受那份工作。可是干了不久，他又遇见了德国唱片公司来的人，这些人把他带到了汉堡。他说有五年时间卡拉扬只跟他讲你好和再见。1977年，马克尔和卡拉扬一起去日本，卡拉扬此后友好多了。1983年初卡拉扬聘用了他。

马克尔自称是缔约专家和通用的联系人。马克尔感到很惊奇（不怀恶意），只要他不在，卡拉扬总是把合同搞得一团糟。很显然，马克尔很喜欢坐在卡拉扬身边。

再就是衣冠楚楚、却总是忧心忡忡的彼德·巴斯，他看上去远不到50岁。歌手们来的那天，他冲进大厅时一副惊讶和被人冒犯的神色，就象是一个人发现自家的会客厅里坐了一帮陌生人那样。巴斯是演员，所以，他做得一切总有部分是为了效果，而且，如果卡拉扬在，这目标还总是对着卡拉扬。因为巴斯是天生的喜剧演员，他通常所想要的效果就是笑声。这一点不是马上就能看得很清楚，因为和朋友在一起时他会马上“热火”起来，把大家逗乐，而一旦和陌生人在一起，他就显得孤傲、冷淡，谈话的声音大得让人受不了，说准确点，是很不友好。到萨尔茨堡的第二天，巴斯走到我的身边，很生气地说：“喂！老板说我应该带你出去吃饭，我想我必须这么做，你喜欢怎么过夜？”可是，谁会因为卡拉扬让别人招待自己，感到有些受虐待而去责备他呢？

巴斯是卡拉扬的私人舞台指挥助理，这种安排真复杂，其中，卡拉扬是他自己的舞台指挥。卡拉扬说这个安排一点也不复杂："我说我想要的东西，巴斯去做，他没有决定权。"可是在最后几年里，由于卡拉扬脚上的病使行动受到很大的限制，巴斯在舞台上越来越成了卡拉扬的手和脚。他和大师一起工作的时间太多了，无需费力他就能知道在特定条件下卡拉扬要求的效果。这样，他根据情节搞出了许多排练计划和姿势，这些只在排练时简单表演一下，让卡拉扬去改进。这好象是与卡拉扬合作的最好办法。大师作为评论家要比作为创造者或首倡者更好一些，给他个起点，他很快就可以重新给以安排。他似乎愿喜欢听取巴斯的建议，而不是别人的建议。也许，这是因为巴斯花了20多年跟卡拉扬学习的缘故。他是一位好学生，一个感恩戴德的、而不是叛逆的学生。他有意取悦他的老板。

巴斯说："大师对他要做的一切都很清楚。表演的视觉方面全都被音乐所覆盖。这就是他把一切都控制在手中的原因。把一切都掌握在自己的手中，他就能确保他在舞台上看到的正是他在音乐中看到和感觉到的东西。这是一个完整的过程。除非舞台指导和指挥刚好想到一块，否则，这种情况是不可能发生的。卡拉扬是唯一有这种天才、权力和办法同时协调这两个方面的人。相信我，我希望他能作我的舞台演出指挥。"

巴斯是以跳舞开始他的艺术生涯的，后来才转到了表演。25岁时，他决定把自己的才能和音乐背景结合起来加以发展。这样，他作了舞台指导玛格丽特·沃尔曼的助理，和她旅行，向她学习。在维也纳国家歌剧院排练《杜兰朵》时，沃尔曼

病了，巴斯被叫去。“我接过了排练，在《杜兰朵》中，这是一个大场景，利昂泰恩·布勒斯和所有的替身演员都在排练，表情悲哀。我和往常一样跑来跑去。最后，我看侧厢有人招手叫我过去。因为我太忙，有一会功夫根本没有理会他。然后我走过去，他对我说：‘注意一下，他们逮住利昂泰恩·布勒斯时，没有把她象一袋土豆那样乱拖。’我肯定当时对他做了很古怪的表情。我那时不知道他就是卡拉扬，第二天他给了我一份工作，从此，我一直和他一起工作。

“我还有其它的工作。在法国他们都爱我，这当然是恭维话——我毕竟是外国人嘛！可是，每年春夏两季，我都和卡拉扬一起搞音乐节。他现在老了，他需要把他给我们的东西要回去一些。我年轻时，他给我的东西太多了。我真是太幸运了，能跟本世纪最好的指挥家学习。现在，我要忠实地回报他。”

有一位先生排练时不在场，而且有好几年和卡拉扬的组织断了联系，可是，人们还是强烈地感到了他的存在，他在卡拉扬身边的小圈子中的形象就是这样。这个人是安德烈·冯·马托尼，他1949年开始作卡拉扬的秘书和左右手。《达卡纪事》的监制人，已故的约翰·克肖曾和卡拉扬在伦敦经常一起工作，他60岁时写的自传《整理记录》一书中对马托尼有这样的描写：“在卡拉扬的随员中有一个人我们既尊重又喜爱，这人就是马托尼，他是代表卡拉扬出头露面的人……马托尼长相非常英俊，是一位有点贵族特点、而又仪表堂堂的绅士。在有声电影的早期，他在好莱坞演过小角色，可是一些隐晦的谣传丑闻把他从加利福尼亚赶走了。他能讲好几种语言，非常流利，不带一点口音，英国人认为他是英国人，

法国人把他当法国人，而意大利人则根据他的名字说他是意大利人。其实，他是维也纳人。他非常客气地不让那些不合适的人去见卡拉扬，却又为那些真正需要或值得和‘大师’（马托尼经常这样称呼卡拉扬）一起拥有观众的人铺路搭桥。就象经常发生的那样，如果大师想侮辱别人时，马托尼总是成了逆来顺受的可怜虫，尽管会略有些痛苦的表情。”

马托尼1985年去世，享年80多岁。1983年夏，我在萨尔茨堡马托尼的家中拜见了他。他和照顾他的人，一个从事教堂工作的年轻强壮的小伙子住在一起。马托尼穿着黑绒男式宽松裤和一双平底鞋，梳妆整齐，颇有些贵族气派，深邃的双目中仍然闪烁着一丝渴望之光，声音还是那么平稳——就象古时的晶体一样娇气。他讲了他是怎么和卡拉扬走到一起的：“我正住在罗马，有自己的公司，是维也纳和意大利电影制片人。1948年，导演马里斯克说我们必须拍《马太受难曲》，因为他曾对他已经死去的唯一的女儿答应过此事。他说中欧最伟大的指挥冯·卡拉扬已答应来指挥。我应该去和他谈谈。这样，我就去见卡拉扬。他给了我一张要聘用的演员表，我们还订了日子。他要早晨和合唱队工作，下午搞宣叙部，原因是下午演员的嗓音能好一些。我问他需要在工作室干多少天，他说12天可以干完。在他来的前一天，我恳求每个人都准时到达，不要说话，要注意听。他来了，11天把一切全完成了。他对我说：‘你是我的人，你必须永远跟着我。’这整整花了我一年的时间，我只好结束了我自己的生意。”

克肖说，马托尼对卡拉扬的了解也许胜过了世上所有的人，可是在他欣赏那些关于别的指挥家和歌手的闲话时，卡

拉扬关心的是他的支配权力是否完整。

卡拉扬手下确实有一个小集团，复活音乐节是他们每年相聚的季节。任何一个好团体都一定有极强的共同兴趣。忠实——尽管有些片面——给团体带来了力量。卡拉扬也是忠实的，只要嗓音能拉长，表演水平很高，而且大家仍十分愿意服从他的命令。基本程序是清楚的，如果这个程序动摇了，忠实（还有合同）马上就会不复存在，实际上，连回首一顾的功夫都没有。这毕竟是音乐上的事，和民主没有丝毫相似之处。卡拉扬以董事长的身份在幕后，起作用，非常严厉。他总是只说他为音乐而工作，而且总有充足的理由。把爱斯基摩的老人放在冰块上漂到黑暗中去是为了全村人的利益，可是对外人来说，这样的作法似乎听起来有点残忍。音乐家们谈起他们的音乐寿命时总是畅所欲言，铜管吹奏手知道50多岁后他们的嘴有时会不听使唤。歌手们一开始就明白他们处境危险，危如累卵。所以，这个小团体的感情很强烈，很牢固，而卡拉扬象德国的教父一样在第16排的位子上主持一切，开玩笑，哄骗，取笑，大笑，尽其所能地做得象工作所需要的那样耐心。对他来说，这个游戏很安全，因为游戏是在至高权力的伪装后面进行的。这是为了秩序。演出终究还得继续进行，而且还必须是一流的表演。所以，这种游戏是建设性的游戏，是一个经过精心构思的、很专业的技巧，既要让演员尽最大的努力工作，还要他们毫不紧张。

卡拉扬对他喜欢的人是既慷慨又忠实。无论何时，西济一搞新的歌剧就给卡拉扬打电话。如果卡拉扬有时间，奥扎瓦就坐飞机来和他切磋，听他的建议。如果没有时间，他们就在电话上把剧目过一遍，有时还唱几段，正如奥扎瓦说的，

是用“我们俩人那可怕的声音”唱的。奥扎瓦说卡拉扬对他是完全开放的。“他知道有多少不同的指挥家搞过这个剧目，做给我看。他什么都对我说，他曾经怎么录过这剧目，如果重新录一遍会有什么变化。他可能告诉我这样做很保险。15年前，他对我说：如果我真想成为好指挥家，必须先品味一下歌剧。”

奥扎瓦既感谢卡拉扬给他的恩惠——“他总是给我找时间”——又为他的记忆力而惊讶。奥扎瓦说：“有一次我打电话给他，谈一个我知道他已多年没有指挥过的歌剧，我也肯定他当时没有时间去看乐谱，而他却非常详细地和我把歌剧从头至尾过了一遍。我面前放着乐谱，快速地做笔记，唯一的问题是理解他的话。”奥扎瓦的英语受到日语的影响，而卡拉扬的英语既有德语味，又含糊不清，他们俩的英语放在一块一定很有意思。幸运的是他们讨论的主题是音乐。

“我为《巴尔托克》剧目的弦乐和打击乐去找他。我在柏林。他还有会要开。所以我就用车把他载过去。他在车上把剧目看了一遍，这儿花10分钟，那儿用5分钟，中间还播放了他录的磁带，试听完后他去开会。他已经6年没有指挥过这个曲子了。

“一次我在纽约指挥勃拉姆斯第二交响曲，他去听了。第二天他问我，‘你为什么那样处理？’可是，他没有把我弄得很难堪，好象他当时是在教我。他问道，‘什么错了？你得找出来。’当我告诉他我为什么那样处理一些段落时，他说‘啊……。’

“他喜欢我的交响乐作品，可他认为我在歌剧上是个天真无知的小孩子。他关于歌剧的说法是对的，可我不能完全

按他的方法干。我必须用自己的方式进行尝试。我开始搞歌剧较晚，我可能做错了。可是如果我不按我自己的方式干，我怎么能学会呢？他说计划和条件很重要，他的脑袋擅长于计划；可我的脑袋不行，我也不能像他那样，可以弄到理想的条件，把歌手从秋天留到春天。他给我讲课，以为我理解了，可是6个月之后，我又犯了同样的错误！

“我叫他大师他很生气。他说，如果我老叫他大师，他就叫我‘小大师’。我试过改口，可是很难。我可以叫伯恩斯坦‘伦尼’，可是能叫赫伯特‘赫比’吗？他对我永远都是‘大师’。”

听到的关于卡拉扬慷慨大方的故事中，绝大部分都和物质有关，而且都可以归总到职业特性的总标题之下。当詹姆士·麦克拉肯因为先在维也纳有了承诺而在接受卡拉扬要他在萨尔茨堡担任的角色上有麻烦时，卡拉扬让他的飞机载着麦克拉肯往返于两处，使得计划得以进行。他也以安排人照顾那些特别紧张或沮丧的歌手而闻名。的确是大方，这一点毫无异议，然而却都是为了秩序。

还能够让卡拉扬以更纯洁的方式慷慨的条件是医疗急诊。一次，他用自己的飞机把奥扎瓦急忙送到了医院。柏林爱乐乐团有好几位都接受过卡拉扬在医疗上的帮助，多次给他们安排专家看病，住单间和晒阳光浴恢复健康，全都是他用自己的钱支付。

卡拉扬是个有点疑心病的人，总喜欢自己身体的体恒温始终保持在华氏80度，即使在夏天，也不容忍有丝毫的变化。除非是很关键、很密切的朋友，他从来不想去医院探望病人。他同疾病斗争的思想是：即使是身体稍有不适，也要扎进一

流的医院，让一流的大夫来治疗。他把疾病比作飞行：除非做了全面细致的安全检查，你决不会想把飞机开上天。地面上一切运转正常了，飞行中才不会有麻烦。身体也是一样。然而，他却忍受着巨大的痛苦，拖着自己的身体在大歌剧院里走来走去，不断地推迟那非做不可、而且越来越重要的手术。这并不像一般人所想象的那样矛盾。他毕竟是有日程安排的，但是，根本没有时间。有音乐节，有录音日期和无法取消的音乐会。他是个职业型的人：演出必须进行下去。

乔斯·范丹说："和卡拉扬一块工作真不容易。他对每一个音调都有要求，而且他知道他要求达到什么样的效果。可是我可以和他谈，他并不闭关自守。如果他要我用另外的方法去做什么事，而我又不同意时，我就努力去理解，因为他是比我大的音乐家。他的力量是灵活多变的，一到台上，他会跟着你来。如果你出了差错，他耸耸肩，给你打个手势示意不要紧。你呢，就继续演奏。我和他一块唱时学会了许多东西。"

没有人看见卡拉扬在指挥台上急躁过。在谈合同或其它业务时，卡拉扬象通了高压电一样，一触即躁。但一回到音乐上，卡拉扬便总是很平静沉着，泰然自若。

卡拉扬在美国的一个合伙人回忆了1950年卡拉扬按合同在大都市歌剧院进行几场演出时的情况。他说卡拉扬每晚6点钟就马上给我打电话，拼命抱怨麦特乐团。这个乐团与今天优秀的乐队大相径庭。卡拉扬老是以很悲伤的语调说："这些人是从哪里来的？在柏林没有一个人能过了第一道关，他们不会演奏……太糟了。"可是在排练时，他的姿态和心情都非常好，以致于有一个演奏者说他肯定卡拉扬喜爱他们，

对乐团也极其尊重。这个合伙人说："既然这样做是赢得赞赏的好办法，那么，一个人应该明白怎么用活生生的艺术去对付那些平庸之辈，并创造出好的表演。卡拉扬知道怎么做。而托斯卡尼尼则不同，他可能已经告诉乐团他们全是蠢猪，发了脾气，要求把小提琴组全部撤换。卡拉扬采取主动的方法。他知道他换不了演奏手。他得对付他们。"

卡拉扬对排练的作用有一套看法。他说："每次排练都应比前几次排练有所进步。人们必须学会每次都取得进步。如果你累了，你是无法取得进步的。如果我们能够说我们取得了一定的进步，结束时我们总是很高兴。假如结束时还是不和谐，那么，演奏手中肯定也是不和谐的。所以我们说'我们还不知道我们应该达到什么样的水平，但我们一定会达到的'。"

正如范丹说的，卡拉扬指挥象交响乐团和歌剧团这样规模的团体时知道他想要的是什么：愉快和舒服。除了在中国的体育馆进行的大型团体体操表演可以例外，在由一个单独的指挥家指挥下进行表演的团体中还没有比音乐表演团体更大的。音乐的领导即使在小音乐团体中也是专制的，当人数达到200，甚至是300时（因为歌手和合唱团总是算在乐团里），这样的专制更为必要了。正象大家所注意到的，卡拉扬的气质适合做这样的工作，而且他对自己地位最通常的反应是自我满足。他心情很愉快地讲了萨尔茨堡音乐节最初考虑让他做艺术指导时的故事。他说，他听说有人提反对意见，认为他是个独裁者。"我说，'他们说对了！'"

有时，他对绝对权力的含义也有所踌躇。有一次，他在圣特罗佩的别墅中谈论音乐时对什么是指挥家下了一个定

义："他象神话中的九头蛇，有九个头管这么多的音乐；有12只手来对付这么多的音乐家。他是音乐的使者，是音乐的牧师，是带来和平和美的人。他被千百万人所敬仰，却被其余的人诅咒为毫无羞耻地做艺术买卖的独裁者，骗子。历史上有哪一职业的人遭受的评论有指挥家们受到的评论那样矛盾？这种矛盾只能和宗教分子的狂热相比。

"这是进行艺术创造的独特形式：一个人几乎被授与管理乐团演奏者、歌手以及预算、计划和节目等等的一切权力。这种情况在别的什么地方可以发生？在几乎所有别的行业中，领导人都受到有权变更决定的委员会、董事会、监察员和工会等的控制。在我们的时代，这可能是最后一次对一个人如此信任。

"领导的原则曾被玷污过。希特勒称自己是'领导'，对吧？所以，这个字就带上苦涩的一面，是一个颇有争议的词。在人们欣赏某人实现愿望时，他们总会有些怀疑：领导等于独裁吗？要表现自我的强烈愿望在当今很容易受到他人的批评。人们似乎不敢公开表达并努力去实现他们的意愿。但是，在纯艺术的世界，这种原则还是有价值的。人们必须表达意愿，否则，任何伟大的东西也不会创造出来。"

各人有各人的表现方式这个哲理是卡拉扬组织并进行其艺术努力的核心。卡拉扬的办公室里总是忙得不可开交。如果卡拉扬，或者洛尔·萨尔茨伯格，或许是马克尔不想点什么出来，不仅不可能这么繁忙，也不会有什么理顺这一切的公关和组织。这个办公室真是太忙了，要管理复杂的排练和表演日程，录音日期，节目计划，单簧管吹奏手和歌手的选派；要负责四栋房子及里面的职工，双引擎的喷气式飞机，

10辆或12辆汽车和一个需要专职船长和四个工作人员，全长77英尺，价值百万元的赛艇的后勤工作，要处理来自新闻界的来访者及同行的紧急要求，然后还要管一个基金会，一个从事音乐科研的研究所；当然，还有老板临时突发的奇想和观点。萨尔茨伯格能协调这么大的一幅图画，能力真是不同凡响。真不能理解她是怎么在同一时间用四种语言把约会安排好，把飞机送上天，把小船放进水里，把自己梳妆整齐，还把办公室弄得干干净净。在卡拉扬75岁生日（1983年 5月 5 日）前的十天，除了完成别的职责，她还给850个邮件回了信。

这个组织的其余部分是一群独立的人，他们每个人都由卡拉扬亲自聘用。他们每人对这个大集团怎么运行的情况都知道一些；而不是全部。当然，这样的安排使他们不安和恐慌，引起了他们之间的相互竞争，有些甚至达到了用心险恶和手段卑劣的程度。每个人都认为他或她是最接近大师的人，只有他或她得到了"朋友"的身份。这正是卡拉扬所想要的效果。他握着绳子，当他觉得有必要或当情绪影响他时，他会毫不犹豫地猛地一拉绳子，让他们摔跟头，就象对施耐德·西姆森那样。

这似乎是用一种傲慢的方式来对待忠诚的工作人员，而且，如果卡拉扬在让他们迅速、尽职尽责地完成他的命令后还得依靠他们做别的更多的工作，那么，这种办法就不会有效。可是，他不是这样。这样的组织方法使得那些想和他做生意的人感到很困难。在《整理记录》一书中，约翰·克肖回忆了他第一次为能在工作室见卡拉扬所做的准备。"我们决定卡拉扬将和工作室的其他艺术家受到同样的待遇。起初，

我怀疑这会让他生气。没有一个人怀疑过卡拉扬有随心欲地行事的权利，无论如何，至少在奥地利没有一个人不这样认为。他被一帮拍马屁者簇拥着四处转悠，这些人随时想和卡卡扬搭话，以证明自己的存在。我得马上声明一下，作为刚从他身边退下来的人，我是不能跟着他的。……直到今日，我都以为，卡拉扬并不明白他的许多麻烦都是由那样一些人造成的。”

正如一个音乐经理所指出的：一流的艺术家是一位知道自己适合做什么的人。依靠别人为自己做事业上和艺术上决定的艺术家会遇上麻烦。卡拉扬不想让别人来告诉他要做什么。一切都是他自己决定：他要录什么剧目,要演什么节目，要推出什么歌剧，由谁演唱哪个角色，要什么样的车胎和让什么样的船帆制造厂给他的船造帆。所有生意上的决定都由他和他在苏黎世的律师马克斯·费舍亲自做出。这是卡拉扬的成功，卡拉扬的权力，他选择了要成为一个在这条通往成功之路上负责设计一切细节的人。如果说事情被贻误了，那是因为他想要成为贻误事情的人。今天，人们不会为很成功的经营去争吵。正如他的一位长期的业务合伙人所说的：“卡拉扬全都做了。谋事在人，成事在天。事情就是这样。至于他的那些同行，如果他们不是太成功，也许他们应该对自己的性格有更清楚的判断。”

当《漂泊的荷兰人》的排练在萨尔茨堡进行时，在慕尼黑，同一个歌剧的演出也在现代住房发展中心开始了。在这个演出里，荷兰人这个人物被演成一个骗子，一个知道有这么个传说而为了自己高兴故意装扮成鬼的人。根本没有鬼船，根本没有船员和公元前750年的挪威海岸城市。对瓦格纳的作

品这样解释让卡拉扬很厌恶。卡拉扬反对对作品进行"创造性的"解释，采用现代的布景和极端的舞台处理，他坚持采用朴素的方式处理作品。

卡拉杨说："想象必须是由原文的上下文中产生。在这个歌剧里，这是一个命中注定要永生的人。他每隔七年上岸一次，希望找到一位对他真心的女人，从而解救自己。起初，他在好望角周围航行。假如向天气让步，他本应该回来。可是他不。他和魔鬼打交道。现在，他得到报应了，他想死却死不了。什么都没有老：船、帆、人。他不能死。"

卡拉扬说：他痛恨在艺术上搞即兴创作，痛恨"事先没有准备好就上演的任何东西，这种事绝不会发生在我身上。"他轻视那些没有一点音乐背景却突然决定搞歌剧的导演。"他们带上舞台的只是新奇。我看过让人气愤的演出。《蝴蝶夫人》中有在妓院的布景，在一个法国人搞的瓦格纳的《莱茵河的黄金》的演出里，莱茵姑娘穿着康康舞裙（19世纪初在法国流行的一种下流舞）在一条运河旁跳舞！这些导演只是在东碰西撞地做蠢事。他们喜欢自己的演出被唾弃，他们想干的是制造丑闻。"

卡拉扬的歌剧理想是具有典型日本传统戏剧的歌舞伎。在这个剧院里，一个演员终生只演一个特定的角色或人物，当他退休时，再把角色传给后代。卡拉扬说："或许，老演员会收养一个年轻人，让他作为自己的继承人。"所以，不要期望卡拉扬搞的歌剧演出中会有什么创新。他的演出朴实无华，完全是卡拉扬的音乐理解和多年的研究成果。如果他以前演过这个剧，那么，新的演出将和以前的演出基本相同，只会能更好一点。角色传给了新演员，但新演员的任务就是

掌握乐谱上的每一个音符。

然而，卡拉扬并不是反对科技发明。卡拉扬饶有兴致地看完《星球大战》后搞了一出《菲岱里奥》的演出。这次演出的特点是有和电影里的激光枪很相似的武器。最后一幕里放犯人时打开的那个监狱大门就是电动的，用按钮操纵。演员们称之为卡拉扬的“门动”。

在激励演员时，卡拉扬最强调的是活动要经济。他要求演员只有在需要或音乐支配他动时才能动。卡拉扬说：“歌剧的意义是演员发展一种使自己必须歌唱的强烈感情，就象用常声和假声反复地叫喊那样，纯粹是欢乐的爆发。而歌剧的意义就是用歌唱来表现感情，表现一个人处在一种非同寻常的状态之中，他们若狂般的欢喜只能用歌唱来表达。动作只是在必要时帮助演员把从口中唱出的感情更充分地予以表现。例如，从欢乐到悲伤的变化，演员看着一些事情，感觉到一些事情。在拜罗伊特，演员唱完一个唱段，甚至是一个小节，就必须做一个要结束的大动作：伸长胳膊或跺脚。真滑稽。根本不是歌剧的手势。”

在《漂泊的荷兰人》中，卡拉扬处理歌剧的方法被运用到了极点。卡拉扬采用“昏暗的舞台照明”，其实，更准确的说应该是：“舞台照暗”。这样做是希望通过不时地创造梦一般的效果来突出歌剧的幻境。由于弥散幕在整个舞台前部形成一个平面。观众感到他们仿佛在看一个巨大的三维电视屏幕，或者是一个综合衍射图。

应该特别一提的是范丹在舞台上纹丝不动地站了好久。范丹头发乌黑，皮肤白皙，面色仍然显得有点悲惨。他在台上纹丝不动地站着时，双脚自然叉开，脸斜对着天空。范丹

解释说是“为了唤起力量”。当他真动的时候，动作也很僵硬迟缓，仿佛他的部分身体冻僵了似的。这真是个苦差事。范丹说。“动作并不象所要表现的个性强度那么重要，也不如音乐的悦耳性那么重要。静静地站着也是表演。到处走动要比静静地站着容易得多。静静地站着不光很难表演，而且还给演唱增加了难度。”

荷兰人呆板、邪恶的形象中有许多潜在的东西，许多人认识到这点，但范丹算比较早的一个。在一次排练时，他打破常规，装着要咬利珍德娅的脖子。利珍德娅说有时他真把她吓一跳。在两个半小时的演出中，这种静静站着的姿势也时有中断。有一处，森塔那爱偷机取巧的父亲达兰德看见满胸膛挂满珠宝的荷兰人上了他的船，就把这个家伙带回家见自己美丽的女儿。达兰德（库尔特·莫尔）用力推开门，傲气十足地摇晃着身子走进房间，还做了一个夸张的手势，让森塔看看他给她带来了什么。荷兰人在他的身后摆好姿势。达兰德站在那儿，眼中充满贪婪之光，还摆出一幅成功者的姿态来。歌剧演到这里，灯光把达兰德照得有一点绿，在这种灯光效果的帮助下，范丹的确充分地表现出了一位云游四海、并取得成功的人物个性。

可是那时，瓦格纳式的转承很费时间。如果歌手动得太快，就很可能到了新的位置无事可做，而只能在那儿等着。演员必须随音乐动，有点象蜗牛爬一样。在船的到达时间和森塔跳海而死的那一段的中间，戏中基本上没有什么真正的动作，可是在当时，这才被叫作歌剧。有一首古老的传统忧伤调歌曲对这种表演手法进行一番评论，歌中唱道：“噢，一个歌手从左边上来，另一个歌手从右边上来，等到他们问

候时，大半夜已经过去了。”（《歌剧使我唱忧伤》，由克莱蒂斯“甜人”克劳利创作）

歌手们到齐后，卡拉扬从头开始。幕是合着的，帕特诺斯特鲁放磁带，序曲开始。幕启，达兰德的船出来。这只船修建得极其逼真，它是由施耐德·西姆森设计，歌剧院的车间制做的。桅杆、帆、索具、绳梯和桅杆上的望台，应有尽有。船顺着轨道滑到泊位。卡拉扬非常满意，随声哼起了曲子，一只手搭在椅背上懒洋洋地指挥录音。当荷兰人的船和达兰德的船在海港相会时，荷兰人第一次在台上亮相。他的舵手睡着了，一醒来便想着要给主人准备东西。认出荷兰人后，他唱道：“我想我看见船长在那儿。”卡拉扬笑了，他说：“有一次在一个小舞台上演这个歌剧，舵手用望远镜认荷兰人，我的天，望远镜的另一端差点碰到那人的脸上。”

卡拉扬叫停下这个动作，开始和演船员的人员工作，又给他们讲了一次怎么侍弄帆和绳索的航海课，他们重新做一遍，卡拉扬在麦克风里大声喊：“停，停，停！”剧场的灯亮了，卡拉扬又朝舞台走去。他走进达兰德的船，讲了十分钟怎么落帆，怎么卷绳。回到座位后，他说：“我应该把他们带到我船上去教。”

指挥家卡拉扬总喜欢在舞台上进行手把手的指教。50年代曾经常和卡拉扬合作的布景设计师伊塔·麦克西莫娃回想起卡拉扬52年在演《卡门》时情况。麦克西莫娃说：“他给正在排练的那个演员示范怎么对付猴子。他是我见到过的最好的卡门。他走上舞台，比她干得棒多了。当然，他不唱。”后来，到了1976年，当要把《卡门》搬上银幕时，他还戴着黑色假发和胡子，转着狡猾的眼睛，演了一个骗子的小

角色。

舞台指导对卡拉扬很重要，它给了他弄清动作是表现音乐特点的最佳方式的权力。可是，当指挥家也引发了许多关于卡拉扬的故事，而且还相当迷人。他有点演丑角——即一个老做怪脸让人发笑的人——的才能。其他的指挥家忍受与领导权相伴而至的声誉是因为他们必须这样做，而卡拉扬则与他们不同，他喜欢成为人们注意的中心。有许多次，在排练的过程中他让几百号人等着，自己给身旁的人讲起了突然想起的什么奇闻轶事或笑话，就象那个关于指挥家奥托·克莱波仁的故事，他在排练时就至少讲过两次，说是克莱波仁和一个叫作门德尔松的银行家在柏林的大街上行走，这个银行家的家里也出过一位著名的音乐家。他们俩人走进一个商店，克莱波仁要看看这家商店里有没有他的录音。店员查了一下，回答说没有。克莱波仁大发雷霆地对店员讲他本人正好就是克莱波仁，他比谁都清楚。店员说："如果你是克莱波仁，那么和你在一起的是谁？我猜是莫扎特吧？"克莱波仁说："不，他是门德尔松。"

卡拉扬的老相识们则说，相对而言，讲故事和说笑话还是卡拉扬的新特点。年轻时的卡拉扬还没有或还不能放纵自己。作为一个很普通的欧洲指挥家是没有时间开玩笑的，有的只是效率和简洁。可是，很显然，"指挥"这个工作从各方面都使卡拉扬感到愉快。他肯定很爱虚荣，很欣赏与指挥工作的权力相伴的罗曼蒂克形象。他头发白得惊人，穿着黑色高领毛衣和色彩鲜艳的跑鞋。

他现在在台上的时间比过去少多了，因为他减少了活动。但是，他还是经常在舞台上出现，而且一上舞台，他就明显

很高兴，很愉快。他和演员们打交道时总有些身体接触——尽管现在有人怀疑他是不是有点想让演员搀扶的意思——他和演员相处得很亲密，有时还用他沙哑的声音和他们一起唱几句；还用他表情多变的脸和身体做些夸张的表情和姿势。对女的，他总是这里拍一下，那里打一下；对男的，则象体育教练喜欢他的队员时那样，推一下，掀一下。当他要离开舞台时，周围到处都是笑声。作为演员，卡拉扬是一个很会娱乐的人。

舞台排练是卡拉扬最轻松的时候。这期间，他最容易找到一个和他坐在一起的听众。似乎每天都有一个报纸的记者或杂志作家，或来访的大人物和卡拉扬坐在那张专设的座位上。有一天来的是《星期日时报》记者布赖恩·莫伊纳汉。莫伊纳汉当过船员，所以，很自然,话题就转到了这方面。中间休息时，卡拉扬就开始讲前一年夏天在撒丁岛举行的世界甲级划船锦标赛上的故事，使我们非常高兴。他当时穿着一件上面有许多拉锁口袋的黑色皮夹克，一讲到这个话题，他突然精神振发，一下子变成了运动员，成了一个大船员。他讲的是西班牙国王胡安·卡洛斯的故事。国王定期在一条船上划船。“加里·乔布森和我一块划船，我们后来在一个俱乐部里，乔布森对站在那里的那个人说：‘你这家伙今天划得太糟了。’我拉了一下他的夹克对他说（卡拉扬做了那个动作）：‘你别对国王说你这家伙！’加里说：‘他不是我的国王。’”卡拉扬勃然大怒。

“后来，我一直和别人说话，餐厅营业了，我就给自己弄了个盘子。走到半道我意识到国王正站在我身后。我知道大家都正在想我会怎么办，所以，我便不慌不忙地把盘子搞

好，递给国王，'陛下……'"

卡拉扬专门告诉莫伊纳汉荷兰人船上的鬼船员——从索具上看到的小侧影——是由小孩子演的。他对这个主意很自豪，说："这些小人把船显大了。"

另外一天来访的客人是奥地利最红的影星克劳斯·玛利亚·布兰达沃尔。他在《梅菲斯特》中演主角（享德里克·霍夫根），在《别说不再来》中演了一个很庄重的反面角色肖恩·康纳里的詹姆士·邦德。卡拉扬对布兰达沃尔非常豪爽，开朗，滔滔不绝。他爱看电影。当指挥家他已出名，再下来就是想以电影制片人的身份而成名。卡拉扬说："其实我已经制作了36部片子了，我已经是有名的制片人了。"

布兰达沃尔来访后的第二天，发生了一件特别的事情，至少对刚见识到这种场面的人是特别的事情。排练到一半时，卡拉扬要把一个特别的音乐起点练几遍，可碰巧他要练的那段音乐录在两个录音带上。这样,他对着麦克风说了一声"钢琴"，便举起手臂。当他把手放下时，乐池中的钢琴师刚刚到位，正好赶上音速。他把这一段练了好几遍，大约用了一分钟左右，然后挥挥手让钢琴师停下来，对帕特诺斯特鲁点了下头，帕特诺斯特鲁打开了放音机。这是几天来钢琴师被第一次叫起来演奏，可是钢琴师却始终处于高度警惕和充分准备状态。头五天我和卡拉扬每天只说早安和晚安之类的问候语，所以当卡拉扬在10分钟休息时，倾身问我："好，你想知道什么？"当时我是没有多少思想准备的。

正如巴斯说的，"和卡拉扬在一块时，你必须随时有所准备。"一天下午，我朝剧场的大木门走，卡拉扬比我慢20英尺，正在和一个经理商量事情。当我离门还有5英尺远时，

门神奇般从里边被巴斯推开了。看见我满脸狐疑，巴斯耸耸肩说："20多年了，我早就了解他的习惯了。"这时，我想起了巴斯说过的那句话。

排练进入第三周,大约有100多表演者加入从维也纳来的音乐之友合唱团，这些表演者个个都是经验丰富、由国家资助的专职歌唱家、演员、舞蹈演员。由于这些人每天都有许多排练，舞台现在从早到晚全都挤得满满的。排练中有一个是该团最有特色的船员醉酒舞。跳到最后，演员们全都躺在了舞台上。卡拉扬看后大为欢喜。他设计的这个舞蹈既让人愉快，又很富有效果。卡拉扬看着透明的场景，说道："啊，女人走了，船员们要醉了。"

跳舞的场面和荷兰人的船员的出现发生了冲突，这时，突然刮起的风暴起了调解作用。这些全是瓦格纳乐谱中早就安排好的变化。举行醉酒还乡庆祝会的是达兰德的船员，刚开始，他们还围着荷兰人的船欢呼，希望这个船上的人也能加入他们的狂欢。当鬼船上一片静寂时，他们照旧进行他们的庆祝。然后，起了风，鬼船上出现了忽隐忽现的灯光，鬼船的弦墙有了鬼船员的小侧影在晃动，这时,音乐声也悲戚，呜咽，达兰德的船员在鬼船和鬼船员的阴影下哆哆嗦嗦。突然，音乐停止。指挥家卡拉扬需要一个对这一段进行视觉处理的方法，所以，他就叫彼得·巴斯披上一件和尚穿戴的带斗篷的衣服,大步从一群船员中走过去。当音乐达到高潮时，灯光全聚在荷兰人的船员身上，彼得对着他们高高地举起了一个镶着钻石的十字架。

卡拉扬仔细地看了几遍，不能肯定这个主意好不好。巴斯从台上走回来，他们两人商量了一会儿。卡拉扬把麦克风

在手掌上拍了几下，大声地问身边的人觉得怎么样，没有人说话。一个来访者深深地吸了口气，然后说他觉得十字架有点不协调，有点太突然。卡拉扬看着这个来访者，发出了他特有的极不悦耳的笑声，然后问道：“你喜欢什么？卐字吗？”

卡拉扬在维也纳有点事要办。他的脚上有一个指甲要掉了，这给他的行动带来了许多困难，所以，他和维也纳的一位医生约好去检查一下。他把检查安排在柏林爱乐乐团来参加排练的前一天进行，而且还提前把他的专机安排好了。这架飞机是卡拉扬和别人一起合伙买的，他们俩都不用时，让飞机在一些短线上飞行（例如在萨尔茨堡——圣莫里兹航线上飞）。卡拉扬邀我同行。

没有和卡拉扬一起飞过的人对他的能力，谁在真正驾驶飞机，是他自己还是他的飞机员等都有些猜测，卡拉扬的夫人埃利特不愿意和他一块飞行的事更给一些闲话火上浇油。我和卡拉扬一块划过船，猜想他一定会飞行，而且可能还飞得相当不错。他不是个好赛艇船长，但他操纵大游船的方式很舒服，有点船员的样子。因为他在飞机上呆过许多时间（他开过十年喷气式飞机），因为象他这样有条理的人一般都可以成为能干的飞行员，所以，在答应与他一块飞行时我简直是不加思索。

他坐在猎鹰10号左手边的座位上，和副驾驶员一起看了一遍飞行前注意事项表。我和第二副驾驶员坐在活动椅上，在过道上来回滑动，能把机舱和机外的一切都看得清清楚楚。卡拉扬把飞机滑行到跑道的尽头，节流杆往前推，疯狂般高速奔驰的飞机便被牢牢地控制在跑道上。他选了一个非常好的角度把飞机提起，直插云彩之中。一分钟的功夫飞机便可

以垂直升高2000英尺。在飞机升到25200英尺的高度时,他让飞机平飞。我们都有一会功夫感到有些失重。然后，卡拉扬把飞机缓缓地降到25000英尺的高度,定在这高度上，平稳地飞行。

在飞机预飞和起飞时，我一直和那位副驾驶员静静地交谈，问了一些有关飞机的一般情况。现在，我问卡拉扬是否介意我给他拍一张他开飞机的照片。

卡拉扬说："只要你不说话，干什么我都不介意。"说时，脸上带着一丝狞笑。我明白了。就是滑行时，他的领也一直在忙着，不停地动，双眼眯着，全神贯注，和在指挥台上一模一样。飞行对他是一大乐事。但只有他自己开飞机时才会这样。这跟在游船上一样。他开飞机和划船时追求的目标和他在指挥台上努力追求的目标是一致的：完美。集中注意力和承担义务都一样重要。这是工作，不是游戏。可能卡拉扬对玩的概念很生疏。

这是一次很艰苦的飞行。小飞机以每小时475公里的速度穿行在滚滚的灰色云层时，不断地摇摆颤抖。如果不习惯看飞机前窗外面快速移动的物体，一定会感到非常惊险，特别是在飞机从厚厚的灰色云层中下降时。卡拉扬驾着飞机在机场上空盘旋的时候，副驾驶员和指挥台保持着联系。然后，卡拉扬顶着速度为每小时30米的侧风做了一个极为巧妙的着陆。

驱车前往维也纳途中,卡拉扬兴致勃勃地谈论起了飞机。他说："当我还是小孩的时候，我就一直在梦中飞行。"他说"猎鹰10号"是他自1950年开始飞行以来所拥有的第6架飞机。在"猎鹰"之前，他开过四年"李尔"喷气机。他喜

旧一点的飞机。很显然，新的飞机都能更有效地利用燃料，而没有卡拉扬开了五年的“猎鹰”号飞得快，飞得高。

他对“猎鹰”的坚固耐用很为自豪。其实，这个飞机的制造厂家在这飞机上加了许多军用飞机的配件。卡拉扬说：“这是唯一一架在遇到象今天这样湍急的气流时不用向后拉节流杆的飞机。飞行员或乘客可能被甩出飞机，可飞机还照样飞行。”这一点好象很难说是不是优点，可是，卡拉扬对这一点却印象很深。

卡拉扬说这架飞机可以在一分半钟之内从28000英尺的高度俯冲到海平面高度；坐上这架飞机，他可以比坐着大型包机的乐团飞得快，开足马力，他可以以每分钟4000英尺的速度爬到35000英尺的高度。他每年飞250小时，而且还希望能再多飞一点。卡拉扬喜欢这架飞机的速度，喜欢这架飞机上升时那种原始的、令人振奋的力量，还有机上的其它一些小玩意。过去30年电子方面的进步也使卡拉扬既惊奇又喜悦，但相比之下，他还是喜欢这架飞机对他的约束力胜过了喜欢其它所有的东西。

他喜欢飞行时先做好精神上的准备。“如果你明天要飞行，今天一定不要喝酒，必须睡个好觉。飞行并不是很复杂的事，但是你必须准备，必须组织好，每个小部件每次都要检查。这样，如果真出了什么毛病，你就会心中有数。然后才是飞行本身。总是有这么一个挑战性的问题：你的身体能飞行吗？如果一切正常，你会很满意。就是这样，我才把工作干得这么好。

“在商业飞机上，经常会误点10分钟，然后又误点20分钟。然后又是10分钟。我会想：‘我为什么要到这地方来？

我可以到外面的山上去。' 误点会使您疲倦，妨碍你的表演。

“我买这架飞机时，制造公司要求我上一个训练课程，这是完全必要的。在最后测验时，他们半夜把你弄起来，把你一个人单独放进飞机里，你必须在没有地面灯光的情况下把飞机降在黄线上。课程要求上16天，我告诉他们我没有16天的时间，这样，他们让我每天上10小时，共去11天。最后考试时，我得了93分，我的飞行员得了97分，可他当时是专业飞行员。

“当我从训练班上回到家时，只有很短的时间准备一个音乐会了。我看了看要表演的乐谱，这个音乐我很久没有指挥过了，可是合上乐谱后，整个剧目重新出现在我的脑海之中，我想，是因为那11天的紧张生活使我的脑子变得敏锐了。”

和卡拉扬一起旅行是为了能亲眼目睹一下他表演异想天开、奢华无比的白日梦。他从安尼夫家旁的一个小草地上开直升飞机到慕尼黑机场，这段旅行的借口是上飞机课（或者可以反过来说）。在一架尖头翘尾的喷气式飞机旁，他把直升机轻轻降下来，喷气机上的机组人员全都在待命，然后，他走下直升机，进到喷气机里，直奔目的地而去。而这个时候，我们其他人则正在售票台前排长队，消磨时光，疲惫不堪地瘫坐在候机室的椅子里。当我们大家在为行李没完没了毫无希望地等待时，卡拉扬却连一把牙刷也不带就旅行走了。在他的每栋房子里都有一整套各式各样的衣服、运动衫、汗衫、跑鞋和表演服等，装满了一衣柜，等候着他的到来。富人们选择的许多花钱的办法是可笑的，令人气愤的，也没有

什么吸引人的地方。可是，难道我们中间那些肆意挥霍、经常遭到非议的因公出差人员就没有人在可能的情况下象卡拉扬这样干吗？

卡拉扬是个飞机迷，总喜欢过热闹、令人兴奋的生活，而飞行则刚好适合这一特点。有谣言说他不止一次地握着协和式飞机的操纵杆，还在东京和纽约开过波音747的飞机模拟器（东京时，他对他们说："请给我来点小风暴"）。他最喜欢的一本书叫作《对付大型喷气机》，作者是大卫·P·戴维斯。作为热心的飞机观察家，他也发现了最新的经理飞机，或新造型的飞机，装配着一些年轻小伙子爱在小车上装的那些设备。他说：热情也有回头时。

斯凯勒·蔡平1955年时和卡拉扬一起飞行过。蔡平从事音乐40多年，他当过大都市歌剧院的总经理；伦纳德·伯恩斯坦创办的电影制作中心的负责人；林肯中心的经营者；哥伦比亚录音公司名曲处负责人。目前他是哥伦比亚大学艺术院的主任。1955年时，他是CAMI公司的代理。

卡拉扬让给他做出安排，以便他能在那年柏林爱乐乐团巡回演出中，自己开着飞机从一个城市到另一个城市。在二战期间，蔡平曾开过运输机，而且现在还有商业飞行许可证，这样，这个任务就落在了他的头上。他租用了一架强盗式双引擎飞机。

蔡平回忆说："我们是在新泽西的太特婆罗机场相见的。我有一大堆音乐上的问题，可卡拉扬想谈的只是飞机，他立刻给我留下这样一个印象：具有强烈的听取和吸收信息的意识。我想对知识的好奇和渴望是他成为这么一个非凡表演艺术家的原因之一。那一天，他就窃取了我脑子的劳动果实。

“然后，我们开始滑行，卡拉扬操纵，尽管他只有大约15个小时，他知道自己在干什么。他动作自然，平稳，问题也问得很聪明。他还处在学习阶段，对仪表很关心。我对他说，他在人口稠密的东北走廊上空，得仔细观察，尽管那天天气美好，晴空万里。

“起飞的时候，他的头一直都没有出座舱，我拍了一下他的肩膀，告诉他必须不时地看看四周。十分钟后，我又告诉了他一次，当时我生气了。我已经自然地滑入了指导的角色，忘记了我的学生是这位音乐大师。这样，我就等着，直到我看到飞机正从一个角度接近一个飞行员应该注意到的目标，我等着，直到飞机已相当接近目标时,我才夺过操纵杆，向前一推。我挖苦了他一通。我告诉他，‘第二次世界大战时我翻越喜马拉雅山40多次都活过来了，要是我想在巴尔迪摩近郊撞毁飞机，那才见鬼了呢。’

“卡拉扬极为懊丧，他驾机进入机场，还来了个非常漂亮的着陆。在我们滑行时，我想我也许做得过火了，我一言不发。卡拉扬似乎很遥远。在机场,他握着我的手向我致谢，还说，‘我要上楼去把“飞行时我应该朝四周看”写100遍。’那天晚上音乐会开始之前，他递给我一个信封，里面是一张把那句话写了100遍的条子。”

两年后，当卡拉扬重返美国进行巡回演出时，蔡平又给他开了同样的飞行课。可是由于恶劣的天气，他们只得从纽约坐火车去华盛顿。蔡平回忆说：“托斯卡尼尼刚刚去世，我们谈的就是这件事。卡拉扬特别说到，托斯卡尼尼的一生中，除了音乐，一无所有。他很高兴自己不是这样的。随后，我们过了费城，卡拉扬想起这是尤金·奥曼迪的故乡。1955

年费城乐团给柏林爱乐乐团举行午宴，尤金拒绝和卡拉扬握手。我说这是一件很不光彩的事。卡拉扬说这样做很愚蠢。奥曼迪先生会想去欧洲指挥的，在那里我有影响，而他却没有。”

不凑巧遇到这种使名誉黯然失色的丢人事，而只把它当作奥曼迪政治事业中的大错误，这才象卡拉扬的为人。为了准时让卡拉扬赴约，我们加快车速朝维也纳开去，这时，斯凯勒·蔡平脑中又有了故事。

约瑟夫·米勒驾驶着一辆租来的奔驰轿车，他已经给卡拉扬做了7年司机、园丁和干零杂活的人。约瑟夫30多岁，脾气和善，身材矮小粗壮，象拳击运动员似的。他深沉稳重的目光和淡泊的表情与他那样的身材刚好相配。他的笑轻松自然。卡拉扬雇佣他之前，约瑟夫以开卡车谋生，来往于萨尔茨堡和伊拉克之间，几天一趟，中途要经过南斯拉夫境内的一些非常危险的山关，穿过保加利亚，越过土耳其，胆小鬼是不敢走这条路的——这一切对他现在的工作很有好处。

约瑟夫在美国的两年期间学过英语，而且还在澳大利亚作为建筑工人在一个歌剧院干过，英语讲得还过得去。所以，现在他可以坦然平静地用英语给我们讲他和卡拉扬的故事。

“我坐在一个咖啡店里看报纸，上面登着一篇招私人司机的广告，没有说谁招，不过上面写着歌剧院的门牌号码。我有工作干，只是想进去看看究竟。我见到了埃利特……女士，她问我都干过什么，在园艺和做饭上有经验没有，我只说了一点，她却给我讲了20分钟，还给了我一杯橘子汁喝。然后，我就走了。有六个星期什么消息也没有。那时，我正准备去旅行，在办公室里取路上用的钱时，接到了萨尔茨伯格来的

电话。她问我愿不愿意接受这个工作，行还是不行。我说行，什么时候开始。她说明天，我说好吧。我不知道工资多少，甚至也不知道为什么要接受这份工作，也许是我早把卡车开够了。”

约瑟夫第二天去圣莫里兹，干的第一件事就是为迎接卡拉扬打扫剧场。他什么都干：修剪花园，照管动物，做东西，保养车，甚至卡拉扬自己想开车时，约瑟夫也得和他在一起。大师到什么地方，他就陪到什么地方，他似乎更象卡拉扬的“伙计”，而不是司机了。有些认为他是贴身保镖，的确，他肯定可以干好这样的工作。如果卡拉扬真出点什么事，如果真需要帮忙的话，约瑟夫可以一下子把卡拉扬甩上肩膀；必要的话，还可以照看生意。夏天时，约瑟夫搬到圣特罗佩的那栋房子去住，他每天把卡拉扬用小橡皮筏送到船上。卡拉扬掌握方向盘时，他就开卷扬机。对于一个对划船很生疏的人来说，约瑟夫是相当能干的，他很迷人，学得很快，不常出差错。

此次约瑟夫和我们一块飞往维也纳。在机场，他去租小车，卡拉扬则耐心地等着。他让卡拉扬挣扎着进出飞机，进出在机场跑道上拉我们去海关的汽车，因为这一切都是卡拉扬的要求。帮卡拉扬一把，主动去帮他拿大衣或行李，都会被拒绝，而且他拒绝的方法会使你永远不会再想去帮他。有些人对这种极端的自立很羡慕，说这是坚强；另一些人则称之为硬汉子。沃尔夫冈·斯特里斯曼曾在1959年至1978之间作为柏林爱乐乐团的经理人员和卡拉扬紧密合作过19年。他说，卡拉扬的个性中确有硬汉子的一面。沃尔夫冈说：“他在体育活动时也是过份卖力。要干就干好，不干拉倒，这是

他的观点。”

还有人把这种作风当作他控制形势所必需的一部分。这个观点似乎约翰·克肖在他的自传中写的一个发生在50年代后期的故事中提到过：“从舞台的门口到指挥房间的那段路线在熟悉之前是比较复杂的。所以，卡拉扬最初几次来时，我们有一个人在门口等着，把他带进去。一天，他胳膊上搭着一件雨衣来了，马上要把雨衣递给高级工程师戈登·佩里。戈登没理这个手势，把他带到了指挥的房间。当然，如果卡拉扬拿的是沉甸甸的乐谱或部分乐谱，戈登会是第一个去帮他拿的人，可是他不想成为卡拉扬的仆人，去给他拿雨衣。卡拉扬再没有试过让别人给他拿东西；不管是在什么情况下——25年前他不需要帮助的时候，或是需要帮助的现在；为了自己的面子，他都努力去克服自己的这种需要。”

看着卡拉扬迈着僵硬的腿，艰难地在机场走，而且还不让别人搀一把，我想起了我在部队时遇到过的一位上士。这位上士的工作是教我们怎么爬电话线杆。他身材较小，但人很坚强。一天示范时，他爬到五英尺高处在电杆上给我们讲解技巧，突然掉了下来。这种事谁都会遇到，因为这个电杆太旧，太软，都起毛了。而且，对他来说，摔得也不重。可是他着地时脚还交叉在一起，脚踝骨内侧扣着的一个大三角钢爬钉扎进了另一只脚的靴子中，弄破了指头。他痛得脸都扭曲了，平时他并不这样。血从靴子的破洞里往外淌，把干燥的沙地都弄污了。就这样，他还用了五分钟左右的时间讲完了要说的话，然后才走到一辆吉普车前，让别人把他送到医院去。我记得他走时，我们全都为他鼓掌，还吹口哨。

医生的诊所是我们在维也纳的第一站。这次赴约的方式

真是不同寻常。约瑟夫放慢车速，在一串窄巷中穿行，最后在一所医院或卫生所似的房子后面的一个小停车场停了下来。显然我们来早了，因为约瑟夫和卡拉扬都没有下车的意思。我开始寻思午饭该怎么办，这时，约瑟夫把一个棕色袋子递给卡拉扬。他打开袋，取一个油纸袋，里面是皇帝卷饼。卷饼掰开了，夹着一片干巴巴的意大利香肠，没有奶油，没有蛋黄酱，没有芥末，就这样吃，也没有喝的。显然我和约瑟夫得节食了。卡拉扬用力地嚼着三明治，兴趣索然，边吃边用德语和约瑟夫交谈。刚吃了几口，一个穿着医生的那种白大褂的人朝车走来，卡拉扬做声表示认出来了，把三明治又塞进油纸袋中，和那人走了。

约瑟夫和我同卡拉扬一起出来。现在我们站在车外，靠着车。约瑟夫点了支烟。

谈论自己的老板是很危险的，所以，约瑟夫回答我的问题时显得老大不情愿。他说："他是一个坚强的人，是个好经理，我这样看他。他是我知道的最好的经理，他把生活中每一件事都处理得很好。我不懂音乐，可我能看出他很聪明，知识渊博，懂的事情很多。他什么时候都知道自己在干什么，而且要做的事总做得很完美。他总是对的。

"他严于律己。我从未见过对自己那么严格的人。他脚疼，腿也疼，但他从不承认，也从不告诉别人。他从不找借口。

"音乐是完美的，经营也是完美的。他一直在追求使这两者更完美的办法。当演员们厌倦时，他要让他们感兴趣。只要他能帮我，他总帮我。"

10分钟还没过，卡拉扬往回走了，艰难地迈着脚步，痛

苦全写在了他的脸上。医生走在身边。

我们开车走时，卡拉扬似乎很高兴。对那个脚指头，医生写的报告挺好。他说："谢天谢地，我还可以游泳，一天游三次；如果不行，我就要坐三轮车了。医生害怕指头易感染，可现在他说可以游泳了。"

后来，开车回机场，卡拉扬谈起了理查德·瓦格纳。他说那天早晨飞行时，他一点也没有听过什么瓦格纳，根本没想过瓦格纳，还说他一直全神贯注地开飞机。可是，他说他认为瓦格纳会喜欢他对《漂泊的荷兰人》的处理的。"对此我很肯定。你知道，瓦格纳对视觉很偏执。在《指环》全套歌剧第一次巡回演出后，他对自己的技术指导很恼火（《尼伯龙根的指环》包括四部歌剧：《莱茵河的黄金》、《英雄传唤使》，《齐格弗里德》和《众神的黄昏》）。他对效果很失望，认为这个指导略欠才华。

卡拉扬道："瓦格纳对艺术的影响是多方面的，你可以赞同他，可以反对他，但你必须承认一点：他对自己很肯定，知道自己是个伟人，所以，他很难对付。"

卡拉扬说，如果瓦格纳活到今天，他会是银屏上的一位很伟大的音乐家。

柏林爱乐乐团第二天到了。他们马上开始了热身练习，有悠悠颤声，哀哀号声，热情饱满的大提琴声和摇曳婉转的小提琴声，还有哇哩哇啦的长号声，低沉醇厚的贝司声。完全可以想象得到，所有这些声音混杂一起是多么的不协调。剧场的大木门时开时闭，练习的声音不时地从里面溢流而来，仅仅是这个，便让人心潮澎湃，激动不已。乐团的到达也使

近几周早就不断高涨的兴奋情绪更进一步。工人用各国的小国旗装点剧场外的大街，小旗在春天的微风中飘扬。歌剧院里里外外被洗刷一新。这是真正的奥地利风格。清洁工作是由一伙身体健壮、意志坚强、穿着蓝色大褂的妇女干的。木头地板擦得油光铮亮，地毯蓬松柔软。走廊两端的大型镜子反映出了这完美的洁净无瑕的环境。

就是对剧院的常客，对我们（包括演员，歌手和舞台工作人员）中的那些近三周来没误过一场排练的人，也有许多出乎预料的事。气氛也有些紧张。卡拉扬和乐团为单簧管吹奏手萨拜因·迈耶的事闹得很不愉快，世界各大报纸都对此事很热心，进行了大量的宣传。这种不快是由意志的较量产生的。卡拉扬要迈耶加入乐团，可乐团不要。卡拉扬被乐团如此断然拒绝自己对艺术的判断激怒了；乐团也为卡拉扬这种干涉乐团选拔人员正当程序的企图而气愤。其实，这只是造成这种混乱的表面原因，底下还有更多激烈的原因。

卡拉扬出现后，乐团静了下来。但还有些人显得漫不经心。乐池和观众席之间有一个上面包着皮革的隔板，卡拉扬走到隔板前，坐在一张旋椅上小心翼翼地把自己降到指挥台上。卡拉扬对这个和他共处28年、最近几周没有见面的乐团连个点头或哈啰的问候都没有。乐团也没有按常规对他们尊敬的音乐大师拍手或跺脚以示欢迎。在欧洲，有教养的人每天开始工作时都会真诚地和同事互相问好，有力地握手。其实，有时一天要问候两次。卡拉扬和他的乐团的这种双重怠慢没有被观众的眼睛放过，大家失望地叹了口气，这时，乐曲开始，叹气声被淹没了。给汉堡的《地球》杂志写音乐文章的赫尔曼·施赖伯当时坐在我身边，他摇摇头小声说道：

“完了，这是一桩破裂的婚姻，他们还在一起吃早饭，还在谈他们必须做的事，但仅此而已。”

我们听到了优雅的音乐。我们坐得离乐池很近，近得一倾身就可以看见乐池中的每个演奏手，近得可以聚精会神地看着三个长笛手一起吹奏令人兴奋的乐段，或者是号手吹奏昂扬的短句，还可以把演奏手与他们演奏的音乐进行比较，这种特权真是罕见。乐团各乐器组的音量时高时低，这时，如果一个人从剧场的左边往右边走，就仿佛是他的手中握着电子平衡器。我退到15排后发现这种音响效果简直太完美了。

剧场的灯暗了下来，只有演员音乐架上的低强度灯使乐团沐浴在柔和的灯光之中。指挥台上的霓虹灯管从下面把这位大师照亮，仿佛他戴上了一幅严厉、可怕的面具，再配上紧锁的双眉和那双在冷光中象铁球一样闪烁的双眼，使他显得很可怕。他指挥的时候，总是双唇紧闭，而下颌却在猛烈地活动。假如此刻正是歌剧的紧张时刻，这种灯光真是太美了，好莱坞最好的灯光师也弄不出比这更好的灯光来。

卡拉扬说，从1938年4月他第一次指挥柏林爱乐乐团时起，他就想让这个乐团成为他的。童年的时候，他就是听着维也纳交响乐团的演出长大的。维也纳交响乐团一直是一流的乐团，卡拉扬最初的音乐标准就是确立在这种声音质量基础之上的。后来，他先在学校乐团里作指挥，再在德国的小城镇的不太有名气的小乐团作指挥，所有这些地方，他都是竭尽全力往好干。这是学习的好办法，也许是最好的办法，可是，他的头脑中总有一种声音想压倒他从指挥台上获得声音，总是在狂吼和嘲笑它们。后来，他指挥了柏林爱乐乐团；那种真正的声音，那种音乐指挥家汉斯·冯·布洛，阿瑟·

尼克施和威廉·弗特瓦格勒培养多年的声音才第一次不再是他的理想了。

卡拉扬花了20年的时间才实现了得到柏林爱乐乐团的愿望。这是风雨飘摇、艰难曲折的20年。这期间，弗特瓦格勒对这位迅速崛起的年轻指挥家极为担心，这位老人尽力拒绝让卡拉扬接近这个乐团，除几次偶然的机会外。还有第二次世界大战。二战期间，纳粹对欧洲的音乐和艺术进行了一次浩劫，把音乐和艺术（包括文明生活中的其它许多方面，如果不是所有的方面）全都陷入了难熬的停滞状态。卡拉扬也已经把自己的命运和希特勒兵团联在了一起，此举几乎毁掉了他一直奋力追求的事业。可是，忍耐是卡拉扬最坚强的外衣。在谈到指挥取得成功所必须具备的教育，天才，学习和刻苦努力时，他总结说："还有生活。这么多的人没有耐力去进行到底，去学习，还有等待，等待，再等待……"

卡拉扬的忍耐得到了报偿。1954年11月30日晚上，卡拉扬和安德烈·冯·马托尼住进了罗马的摄政宾馆，换好衣服，出去吃饭。马托尼离开饭店去买报纸，报纸的头版上有一则惊人的讣告：弗特瓦格勒长期患有肺炎，于60岁去世。那天晚上，从维也纳来了一份没有署名的电报："国王死了，国王万岁！"然后，活动开始了。卡拉扬回忆说："电话都发烫了。"

卡拉扬说，柏林爱乐乐团的经理在弗特瓦格勒没死之前就和他有过联系。"当然，他对弗特瓦格勒很忠诚，但他得做好万一弗特瓦格勒死了的计划。假如他等到最后一刻才做准备，而我又不干，他将无法原谅自己。所以，他说：'如果发生了什么事，你想不想接管柏林爱乐乐团呢？'这个我

谁也没有告诉，可是我对他说我会的。

“弗特瓦格勒死的那天晚上，其实是凌晨两点，安德烈·默顿斯从纽约的哥伦比亚艺术家管理中心办公室给我打了个电话。他说他想告诉我弗特瓦格勒跟哥伦比亚管理中心有个合同，要和乐团一起来美国巡回演出，他说只有我接着搞这次巡回演出，他才会履约，否则他要取消合同。我们只有柏林乐团任命我为弗特瓦格勒的接班人，我才能干。有一件事清楚了：我不会有考验期，我只能作为乐团未来的负责人来完成这次巡回演出。

“他们说：‘当然，当然。’这样，我就去了，给乐团排练。两周后才发觉这个诺言原来是个谎言，柏林议会没有召集会议，我中圈套了。我对这个工作垂涎已久，可他们说要看看我这次巡回演出搞得怎么样。如果我回来后政治上的反对太强烈，我将得不到这个工作。所以，我给柏林市市长路透先生打了电话，他不能提名我，提名只能由议会进行，可是，我建议我们为美国之行举行一个记者招待会。在记者招待会上，他问我从美国回来后是否要接管此乐团，我说这将是我莫大的荣幸。有时，你得孤注一掷。

“然后，我得把自己从拉斯卡拉的任命中解脱出来。我计划过开始搞一出新的瓦格纳《指环》的演出。为了接管柏林乐团，我得放弃这个计划。我去见那个指挥，我对他说，如果他说不，我决不再提此事。但是，我又对他说，‘如果你让我走，我会很高兴。如果不让走，我就忘记它，履行我的合同。’他说这是我一生中的机遇，他让我走。”

乐团在美国巡回演出期间，选卡拉扬做他们新的音乐指挥，回到柏林后，任命被议会批准。接着发生了合同之争。

卡拉扬说："我告诉他们，我必须有权宣布经理人选。他们对我说，就连弗特瓦格勒也没有这样的权力。我知道他们在撒谎，因为我最近刚搞到一份弗特瓦格勒的合同副本。我还告诉他们，合同上必须说我是终身音乐指挥，除非我知道我不会被随便换掉，否则我不会竭尽全力干的。我叫他们改成任期90年，如果写终身有麻烦。这是他们第一次签终身合同。这个合同整整花了12年时间才达成协议。我和乐团一起工作的头12年根本没有合同。我一直等到合同好了才签字。"

就这样，这桩恋爱事宜才宣告完成。如果互致誓词更多的是为了有所依据，而不是真的互誓忠诚；如果更多的是用怀疑和不信任来挖墙脚，而不是用荣誉和尊重来互祝幸福；那么，音乐事务正同此情。最重要的是这桩联姻进行得还不错。一句话，这壮丽而又灿烂的28年可以用"赫伯特·冯·卡拉扬和柏林爱乐乐团"的地位加以衡量。每个人填的世界前三名音乐团体的单子上都有赫伯特·冯·卡拉扬和柏林爱乐乐团的名字。这两个名字实际上已成了一个。伟大的小提琴演奏家耶胡迪·梅纽因在他《未竟的旅程》一书中这样写道："一些指挥家与他们的乐团同名了，马上他们又成了同一个创作者，拥有共同的作品，……就像赫伯特·冯·卡拉扬与他的柏林乐团。"当问西济·奥扎瓦认为卡拉扬对音乐最大的贡献是什么时，他毫不犹豫地说："卡拉扬和柏林乐团；这种结合是惊人的，花了他25年的时光。"

这种现象也可以用柏林爱乐乐团成员的收入来衡量。柏林爱乐乐团的演员们的报酬是全世界所有乐团音乐家中最好

的。他们优越的工资（比柏林其它乐团成员的工资高5%到10%）——加上他们从录音合同，电视节目，电影，类似复活音乐节这样的特别事件（参加音乐节，他们也有相当不错的收入），讲课，独奏音乐会及参加各式各样的小音乐组织中得到的报酬，他们的工资可以翻一番——使他们已经获得的“美洲虎加裘皮大衣”的形象更为可信。柏林爱乐乐团内部还有13个小组织：三重奏，四重奏，室内乐队，铜管乐队，“12大提琴”等。每个小组的名字上都挂上“柏林爱乐乐团”的名字，他们总是很受欢迎。许多小组都自己灌制录音。“柏林爱乐乐团的12大提琴”1983年10月出了一套披头士歌曲，这是他们的第五套录音，和其他许多小组的录音一样，需求量很大。这些小组织日程总是安排得太满，卡拉扬和乐团之间的矛盾的一个重要部分就是这些小组织，但并不总是这样。正如梅纽因1977年写的，“（卡拉扬）保护音乐家，关照要给他们较好的报酬，确保他们的乐器质量，鼓励他们分成更小的组织去演室内音乐，并在各方面为他们鼓足士气。”

1981年夏，我第一次和卡拉扬在圣特罗佩交谈时离单簧管吹奏手迈耶的出现还早，当时，他描绘了一幅他和演员们之间和睦相处的家庭图，一种互尊互敬、坦诚交流的情况。总之，他差点没乐疯。他把自己看做是尽职尽责的慈父，他说将每个演奏手从个人问题到音乐习惯都了如指掌，胜过他们对他们自己的了解。他说演奏手们经常找他讨论各方面的问题。18个月之后，关系严重恶化。1982年12月以后，卡拉扬对乐团大多数演奏手最和善的用词是：“白痴”。

那时候，沃纳·撒里钦是乐团的鼓手和作曲家，他正在搞一个名为《逐出乐园》的歌剧。这个歌剧是根据波兰哲学家莱恩切克·科拉考斯基写的一篇同名作品改编的。他说，这个故事的线索和柏林爱乐乐团的情况相同。“我们是个大家庭，卡拉扬是家庭的大父亲，乐团成员是小孩子。小孩子和强壮的父亲之间有矛盾，有些孩子喜欢这个父亲，有些则要造反。”

柏林爱乐乐团的内部结构极其复杂。这是一个由一班人马组成的两个乐团；其中一个是柏林交响乐团，由柏林市提供资金，是全国97个交响乐、歌剧或无线电乐团中的一个，有它自己固定的活动。柏林交响乐团可以归入“专演音乐会”一栏，一年在柏林演108场音乐会，再加上在欧洲以外的巡回演出。另一个乐团，至少从组织上看，是柏林爱乐乐团，由乐团成员自己搞的合作团体。所有的录音，电影，电视节目和象复活音乐节这样特别事件都是按照跟这个组织签订的合同进行。卡拉扬的终身合同是跟交响乐团签的，而不是爱乐乐团。从权力上讲，后者可以聘用任何他们喜欢的人来领导该团，可是首先他们卖的就是“卡拉扬和柏林乐团”这个牌子，再者，大师经营这种生意也象狐狸一样的狡猾，聪明。他亲自握着和爱乐乐团的合同搞所有的电视和电影演出。这个合同是用他1982年创办的公司的名义签订的。据说这个合同很公平，保证了乐团每年在这些方面都有一些特别的工作量，而且包括保证卡拉扬不因生病和死亡而缺席。这个合同协议在迈耶的争执升级时会被用来反对卡拉扬。这一点我们后面会看到。

两个乐团都雇有客座指挥。卡拉扬干不完所有自己安排

妥当的工作，即使他想这样做。近年，除了巡回演出，在柏林的108场演出中他只指挥六场。爱乐乐团能够而且的确和别的指挥家一起录音，只是卡拉扬有权第一个在要录的全部剧目中进行选择。很难说录音公司有没有聘用卡拉扬不同意的人来指挥。一个助手指出，在这方面卡拉扬一直是开放的。卡拉扬对一系列年轻的指挥家都有过帮助和鼓励，象里卡多·马奇，克劳迪奥·阿巴多，奥扎瓦和詹姆士·莱文。他在把这些人带到萨尔茨堡音乐节上都起过一定的作用。他甚至请伦纳德·伯恩斯坦到萨尔茨堡指挥。他们俩人相貌上有些相象，年龄上相仿，知名度上不差上下。据有人推测，卡拉扬可能是请伯恩斯坦来否认他的先辈姿态，可是，另一位助手说，更可能是显示他卡拉扬并没有受到伯恩斯坦的威胁。

柏林乐团内部对一切都有极繁琐的程序，从150个音乐家在各乐器组之间的轮换到怎么雇佣新人。这些规则有许多差不多和乐团有同样长的历史，乐团在1982年庆祝了它的100周年诞辰。演奏手们说，正是由于坚持这些规则，程序，才使得乐团这么坚强有力。程序规则中最重要的是怎么为乐团聘雇人员：决定由乐团集体投票作出，卡拉扬没有否决权。所以，在招聘新人上，乐团必须和指挥意见一致才行。

挑选演奏手要进行试听，当然，试听时全团都在场。候选人所考乐器的乐器组对演奏的评语起着举足轻重的作用。萨拜因·迈尔的情况正是这样：单簧组请她1982年秋去试听，而事实上，试听之前，她已应邀和乐团一起演过好几场音乐会了。这种情况是很常见的。尽管卡拉扬听过她和乐团的演

奏，并有极好的印象，但迈尔试听时他却没有在场。迈尔试听完后，单簧组认为她的声音和组里其他人的声音合不来。接下来便是讨论。乐团对迈尔的素质有些不同看法，有些人认为过些时间她会改过来的；能和大家配合好；有些人认为她对乐器的处理是独奏式的，永远都不会和大家配合好。有人提议给她一年的试用期，但提议被驳倒。最后达成的妥协是让她再演几场音乐会试试，下次再试听一次看。这样，在美国巡回演出时，她就被邀请暂时替补单簧组的空缺，乐团还让卡拉扬对她加以留意。

在巡回演出期间，卡拉扬很喜欢迈尔的表演风格。在纽约听过迈尔表演的好几位人，包括评论家安德烈·波特，都对她的表演有极好的评价。可是，乐团回到柏林后投票表决的结果还是：不录用。把迈尔当作自己的“发现”而予以大力支持的卡拉扬被惊呆了。本来，他对乐团在纽约的表现极为满意，因为这是战后他第一次受到美国人全心全意的接受。然而，迈尔被拒绝了，其中有受政府资助的乐团中所无法避免的政治因素。据有关报导说，在这一事件中，柏林议会的文化事务部长在乐团背后起了作用。卡拉扬感到是被人从背后捅了一刀。这一事件，再加上别的事情，一下子使许多琐碎、令人烦恼的问题翻腾起来。

最让卡拉扬心烦的是柏林室内乐团的表现。这个室内乐团由乐团中的25名演奏手组成，他们对乐团负责，有很大的自主权。每种乐器都有两个坐头把交椅的演员，替补演员可以在全团找，绝大多数的交响作品需100人左右，而全团有150人。演员的轮换由室内乐团组织，这样一来，譬如说在巡回演出时，他们也可以以柏林乐团的名义在同一个城市，同

一个晚上进行演出。有许多次，卡拉扬登上指挥台，举起指挥棒要开始时，发现几位坐头把交椅的演奏手不在。他对这种情况早已很不满意，而且不满情绪越积越多，最后，终于变成了愤怒。他宣战了。

在性格温顺的经理彼得·格斯的帮助下，卡拉扬在乐团的合同中发现了漏洞（这个合同是一个很不严谨的书面协议书），便准备钻这个空子。他宣布：萨拜因·迈尔已被聘为该团演员，试用期一年。乐团为之震惊。他们认为这是一出骗局，立即要对格斯兴师问罪。卡拉扬带着一封信，再附上格斯的信，去面对他们了。信的副本给乐团成员人手一份，格斯的信上写的日期是12月6日，内容如下：

随附一份卡拉扬1982年12月3日信件的副本。我是12月6日收到此信的正本，他还要求我在全团下午结束排练时宣读一下此信，目的是为了引起各位的注意。可是，乐团负责人齐伯里茨先生不同意我这么做，尽管我坚持说这是冯·卡拉扬先生本人的私人要求。

我丝毫不想在全团面前和齐伯里茨先生发生冲突。因此，我让冯·卡拉扬先生用此信向各位通报一下上述情况。

卡拉扬的信是这样的：

先生们：一年多来，我团第一单簧手的位置一直空缺，许多试听在我毫不知晓的情况下进行了，可不幸的是毫无结果。甚至连吸引ARD国际乐器比赛获奖者的希望也落空了，因为陪审团觉得不能够授予头等奖。

这时，因为一次试听的结果，年轻的单簧手萨拜因·迈尔引

起了我的注意，引起了全团的注意。为了能进一步全面确定她的艺术才能，我允许她随团去柏林，卢塞恩，萨尔茨堡，最后去美国，在我的指导下参加乐团的排练和音乐会的演出。我充分相信，迈尔小姐具有这个位置所要求的一切条件，并已经把我的发现提请乐团负责人注意。

一个月前，乐团在我的指挥下赴美巡回演出，取得了辉煌的成功。很明显，此次巡回演出为我团在世界音乐生活中的突出地位提供了必要的基础。正是这一事实迫使我不遗余力地为乐团的艺术发展而努力。

在一次会议上，你们否决了给音乐天才迈尔小姐一年试用期的提议。这样，我团单簧手位置一直空缺，这种局面实在让人无法忍受，而且，音乐界没有谁会理解迈尔小姐事件的缘由。相反的情况已经发生（尽管卡拉扬竭尽全力，乐团的艺术发展已经受到了影响）。

按合同讲，你们有权对一个候选人提出肯定或否定的结论。然而，另一方面，我发现自己对此事的判断与乐团的判断刚好相反。

我将继续履行我对柏林乐团的责任。

但是由于上述情况，将从今日起暂停：

——乐团的巡回演出

——萨尔茨堡和卢塞恩的音乐节

——为电视和电视录制歌剧和音乐会带子

——及所有的有声演出。

您真诚的

赫伯特·冯·卡拉扬

内部人士看完这封信后惊叹不已，直咂舌头。如此大发雷霆！如此态度强硬！这些老练、聪慧的人们对一个指挥家对自己的乐团采取这么一种孩子般的攻击方式感到既震惊又沮丧。绝大多数人都认为这是一种上了年纪的人的一种老恐龙式的反应。沃纳·撒里钦想起20年前一个类似的问题："他要一个号手，乐团拒绝了。卡拉扬生气了，他一言不发。我去维也纳看他，和他谈了谈，我告诉他，听取乐团的意见很重要，因为这些意见多年来帮助维持了乐团的基本声音。我还告诉他，我们会给他找一个更好的号手。我们办到了。"

前柏林乐团经理沃尔夫冈·斯特里恩曼终生从事音乐工作，他写过两部交响曲。作为指挥家，他还当过美国托来多交响乐团和柏林无线电交响乐团的负责人，出过四本书，其中有一本是写他的父亲，威玛共和国大法官和外交部长的。斯特里恩曼认为政治是他的事业。他高大挺拔，举止高雅，看上去有60多岁，灰白的头发梳成了油光铮亮的大背头；脸长长的，一点表情也没有，而目光却显得敏锐聪慧。他总是先听，先想，然后再开口。他说，"卡拉扬经常威胁你。指挥家对自己没有把握。如果他们出了名，各种诋毁便会如冰冷的寒风一样朝他们袭来。他们不能出人头地，只能默默无闻。可这封信，你不能给你的乐团写这么样的一封信。卡拉扬不能忍受矛盾。他总是不能静静地和演员们交谈，听听他们的感受，而是大发雷霆，火冒三丈。这样做暴露了他缺乏安全感，内心极不稳定。他不理解人，也不相信应该信赖的人。他虽已75岁高龄，可他并没有一个老人的智慧，还是那么充满活力。相信我，到80岁他还是这样充满活力，但在智慧上

却不会有丝毫的进步。这有点奇怪，因为人在变老的时候，将不可避免地会积累一定的智慧。我79岁了……明白这一点。

“至于迈尔，和她合作过的人知道她不是一个团体表演型的演员，她是一位单独演奏的独奏演员。把她放在乐团里就象把索菲·马特放在小提琴组一样。有人试图给卡拉扬解释一下这个道理，可他能听进去吗？他喜欢那个人时，这些对他都是无关紧要的。”

卡拉扬和乐团之间的这种危机是不该发生的。双方都有错。卡拉扬看到的只是自己的一面，另一方面，室内乐团也有不对。他们在同一个城市，同一个晚上演奏卡拉扬正在指挥的同一部莫扎特作品。

正如我们所看到的，乐团对新手能否和乐团其他的成员配合好这一点非常重视。这就是为什么让正被考虑录用的演员在试听前先和乐团一起参加排练和音乐会表演的原因。假如他们的声音跟别人完全不和谐，不管他们有多好，他们连参加试听的机会也不会得到。汉斯乔格·谢莱伯格是柏林爱乐乐团两个双簧演奏手中的一员，刚来乐团时间不长，还比较年轻。他对此事发表了自己的看法：“另一个双簧演奏手50多岁，在乐团干了20多年了。他比我的块头能大一倍，是与我完全不同的一种人。他的演奏直爽，富有情感。而我的演奏则比较轻快，更具有理性。我们为我们不同的演奏风格而自豪，可是在乐团里，我们俩必须和谐起来，和别的演奏手融为一体。我们不能只做独奏演员或仅仅可以做独奏演员，我们必须领导双簧组和其它的乐器组融为一体，还要对每一段比较难的起点予以密切的注意，譬如说注意倾听柔和段落

里的长笛前奏音，还要稍稍缓一下，以便能更好地和大家配合。这中间更多的是要愿意和大家配合，而不是什么技术问题。这个乐团中最美好的东西是大家都有一个清楚的共同兴趣：在表演中尽可能地创造最好的声音。乐团中同舟共济的感情要比别的乐团都强。我们对这个感情的叫法是：爱乐魂。”

萨拜因·迈尔事件本身是比较重要，可是，这一事件所引起的那种感情也反应了许多一流乐团内部所共有的那种不愉快。简单说吧，这种冲突一方面是由于组织的要求而产生，一方面又是由音乐家对发展和自由的要求而产生。20年前的情况不是这样。那时，音乐家更愿意有稳定的乐团工作，而不愿意去追逐出现在眼前的每个机会，以开拓自己的财力和艺术基础。还有，那时候的机会也不如现在多，管理音乐家的规章制度也比较严格。

20年前，技艺精湛的音乐家也不象今天这么过剩。不久前，波士顿交响乐团收到了200多份要求做第二长笛手的申请书，这是典型的市场竞争。和体育及其它方面一样，音乐上的全才也都有了长足的发展。一流乐团现在都是由一群非同凡响的出众演奏手组成。在象柏林爱乐乐团这样的乐团里，几乎每个演奏手都有独奏能力，如果不是有独奏潜力的话。进入一个有“名望”的乐团对任何一位演奏手都是一个巨大的成功。但很快，他们对乐团的“饭碗”不满了，因为这个“饭碗”减少了他们的额外活动，限制了他们的艺术发展。

乐团音乐家走的是一条布满荆棘的道路。一方面，他们是有造诣的、独立的艺术家，然而，和其它许多艺术家又不同，

他们是作为一个队伍中的成员工作的。正如波士顿交响乐团的第一助理小提琴手曼尼·博罗克曾经说过的："在你发展才能和事业定型时，你经常表演独奏，一次次地赢得掌声。这时，你的艺术发展达到了顶峰，你进了大乐团，成为了一群人中的一员。让你习惯于默默无闻需要花很大的功夫。为了赢得掌声，你一直在努力工作。你会想念掌声的。"许多乐团音乐家进行的权衡是不太令人满意的：他们用自己的默默无闻和大量的音乐灵魂从工会那里换来了安稳的、有保障的工作和重要的身份。对一个精神愉快、意志自由的人来说，这实在是一个让人心烦的妥协。

音乐家被称作"演员"而不是"工人"，这很有道理。在台上，他们系着白色领带，穿着黑色燕尾服，个个彬彬有礼，一副学者的风度和艺术家的气派，还有铁一般的纪律，专注于自己从事的职业。整个乐团在台上真让人望而生畏。可是，排练的时候和穿便服的时候，他们却很任性，顽皮，简直跟孩子一样。全世界的音乐家，从乡村的摇滚音乐家到古典音乐家，全都是这样。他们如果不是漫不经心摆弄自己的乐器，就是说说笑笑，唾沫星子乱飞，还用弦弓互相拍打，或是恶作剧，指挥叫向右他们偏向左，简直和学校的孩子无异。自然，这些倾向会随着年龄的增长和不断成熟而逐渐消失。有些乐团在这方面更糟。据报导，纽约爱乐乐团就曾经让音乐指挥朱宾·梅塔和别的一些音乐指挥家（丹尼·凯伊除外）都过了一段很难受的日子。维也纳爱乐乐团也许是最稳重的乐团，但他们的乐团传统都是最根深蒂固的，没有哪个乐团能和它相比。卡拉扬使柏林爱乐乐团井然有序，但即使是这样高贵的乐团也免不了要搞一些恶作剧。这也许是因

为演奏音乐是一种冲动，而冲动是一种非理智的行为。正如詹姆士·加尔韦在他的自传中写道的："我们（音乐家）不是一群与世隔绝的人。也就是说，危急情况除外，归根结底，我们认识到我们在世界上是创造和解释伟大音乐的，我们在表达我们灵魂的渴望中得到报偿。"那些追求幻觉的人永远不会以他们严密的组织性，可靠性或者基本的稳定性而出名。

音乐家为掌握音乐技能通常必须付出大量的时间和精力，即必须聚精会神，这使得他们起初从上述特点中获得的那些东西被大大淡化了。每一个严肃的小提琴手从童年起就得每天练习6小时，8小时，甚至10小时。许多小提琴手一旦没了乐器，便记不得什么是生活。他们聚精会神，献身音乐并矢志不移，所以，无法体味一般人所经历的许多生活：从孩提时无忧无虑的玩要到青年时的欢乐和责任。音乐幻觉影响了他们向成熟发展，他们的情感也就极不平衡：有时欣喜若狂，有时焦躁不安，还总是无法辩驳。就象一个18岁的世界级花样滑冰运动员旅行时总离不开她的玩具熊一样，许多音乐家总想做出让人吃惊的举动。伟大的钢琴家弗拉蒂米尔·霍罗威茨曾郑重其事地威胁说，如果辛辛纳蒂·雷兹在1982年的世界赛中失败了，他将永远不演出。霍罗威茨现在已经老了，依然无论到什么地方都每日两餐要吃新鲜甜菜。

幻想是所有表演家生活的一部分，可是，在所有的表演家中，音乐家似乎是最放纵自己的。对一个人来说，幻想是难以捉摸的东西。他追求的不是社会能够容忍或者能很快得到社会奖赏的东西，因为我们的社会扎根于实际的事务泥潭

之中。在这个世界中，艺术家将永远是不可捉摸的。如果指挥家不稳定，音乐家便是妄想狂。和体操运动员一样，他们的艺术生命也是极为有限，没有几个音乐家过了60岁还很活跃，积极。弦乐演奏手可以演到70岁，象霍罗威茨或鲁宾斯坦这两个活到80岁还能表演的演员是很偶然的现象，具有着深远的意义。

到目前，艺术生命最长的是指挥家。正如一位柏林乐团的小提琴手说的："指挥和乐团就象铁锤和铁砧——一个是打的，一个是被打的。评论家说卡拉扬从来没有让乐团和他自己闲过。可是，他能打的时间比你能被打的时间要长得多。"所以，也有一丝苦涩潜伏在这种局面之下，并助长了那种象传染病一样遍及于音乐界的自我放纵。如果讨论的是柏林爱乐乐团，还必须加上它的庆典，它的世界影响，它的演员的可观的收入和某个人的臭名昭著，以及西柏林是他们的家的这一事实。西柏林是一个被共产主义包围的自由世界的小岛。柏林的空投仍在继续，只是现在是商业性和有计划性的。西柏林是个堡垒，住在那里能得到政府税收上的优待。西柏林有一种宿命论的气氛：吃吧，喝吧，乐吧……因为明天我们就有能成为人质。因此，这里吸引了许多艺术家、自由精神者、妓女、以及犯法的人。这座城市的一切都华丽娇艳，旧楼房的前部角对角挂着尼龙广告，新楼的建筑风格很独特，贴着反光玻璃，还有彩灯在闪烁。饭店晚上10点时还拥挤不堪，酒吧一直忙到凌晨 4 点。

加尔韦在他的书中写道："非常清楚，卡拉扬需要有强硬的一面去约束象柏林爱乐乐团这样的团体，因为这个集体中的每个成员都容易激动，而且，都自有一套主张。"卡拉

扬有强硬的一面，多年来，他也从未在表现这一面上有过犹豫。卡拉扬象他的前任弗特瓦格勒和卡尔·博姆一样，一涉及乐团管理、培训和举止，就变得残忍无情。这是他们的传统，也是卡拉扬与乐团之间矛盾的一个部分。卡拉扬是这个传统的最后一位传人，所以说，他是顶着不断高涨的逆潮游泳。造成关系不断紧张的不仅仅是几代人之间的差距，还有卡拉扬难免要离开人世这一事实，这就使人们对乐团有了担忧。1981年夏，就象一个看过自己生命日程表的人那样，他充满自信地说，他还有10年的时光完成他早已筹划好的宏图大略。这肯定是卡拉扬认为自己能够工作的最大的极限。在一个由一人操纵控制的集体中，有一种非常典型的情况。当老板年事已高时，人人都开始盘算了，或至少开始担忧了。父亲——他们的偶像要离开了，当他真的离开后，柏林爱乐乐团就仅仅只是另一个普通的大乐团了。象所有的孩子一样，演员们已经在开始表现他们的不满了。

他们的关系相当紧张。第二天，柏林爱乐乐团到萨尔茨堡。卡拉扬让排练幕内音乐，音乐听起来很单薄无力。卡拉扬问别的号手都去哪儿啦，给他的解释是还有几个乐团成员未到。卡拉扬坐在椅子上，气得嗷嗷大叫，为了发泄怒火，他滔滔不绝、恶语不断地对乐团发表了一通评论。第二天，一个迟到的小提琴手听到这件事之后笑了笑说："他排练幕内音乐？有点象卡拉扬，他知道我们几个不在……请过假的。幕内音乐应该到今天或明天才开始排练。"卡拉扬听到这些话后说："简直是一派谎言。他们根本没有请假就直接去因斯布鲁克演音乐会了，而我还得给他们付钱。"

有一大串人等着资助复活音乐节。除非你花大约5000美元做了资助人，否则要弄到音乐节的票简直是不可能的。即使有票卖，票价也是绝大多数人力所不及的。所以，卡拉扬把歌剧的彩排向公众开放，即向市民，音乐家和表演家的亲亲朋好友，歌剧院的工作人员等开放。这并不是说这个彩排不算工作时间。剧场前十几排的位子空着，这样、卡拉扬的助手们能够较方便地接触到（真实的和形象的）他。在彩排的整个过程中，他总是毫不犹豫地拿起麦克风，做最后的更正。他定调的方式显得和指挥别的排练没有两样。他穿着宽宽大大的便服，从侧门走进来，从观众面前走过，往围栏里一坐，把自己旋降到乐池中。和两个第一小提琴手握完手便开始了彩排。

剧院的人说，彩排很糟糕，而彩排后开演的几场音乐会非常精彩。随着排练的进行，令人愉快舒服的基本原理回到了人们的脑海之中。这是一场很不好的彩排。彩排中，卡拉扬好几次斜依着扶手，弯着胳膊，在听乐团的演奏，而不是指挥，每次都有一分钟的时间。这次彩排从头至尾没有一处接近了表演所要求的质量，就是算是彩练，也是很粗糙的。卡拉扬对细节非常重视，发现好几处的失误比较奇怪。第二场开始时，内景是20个妇女在脚蹬小木轮上纺织羊毛，有几个纺车还吱吱乱叫，很让人心烦。我和朝气蓬勃的年轻指挥家古斯塔夫·库恩坐在一起，他是萨尔茨堡人，跟卡拉扬学习。我就问他怎么看这些吱吱作响的纺车。库恩说:“我猜，这是卡拉扬现实主义的想法。”库恩说彩排真让他难受，这不仅仅是因为这场彩排在指挥家看来象做恶梦一样糟糕，而是因为它刚好集中反映了他曾对我说过的关于音乐大师的典

型矛盾，让人很不舒服。

那天下午，在萨尔察赫河旁边的一个小咖啡店里，库恩讲了许多有关卡拉扬的事，一会是谈对卡拉扬的敬慕，一会是谈对卡拉扬的轻视，他的话题象混流中的一片小叶那样任意漂流。库恩说："他是个例外，没有人可以象他那样做。他这么以自我为中心，这么聪明，运用自己巨大的权力去做他想要做的一切。对他，对他的生活，对他的个性，我都是一个很尖锐的评论家，因为我喜欢他对音乐和指挥的观点和看法。我百分之八十的专业知识都是从他，从同他的交谈中，从观察他，从听他讲话中学来的。我完全把他当作音乐界的重要人物来敬慕和崇拜。和他一起呆了五六年之后，我有点发疯了，焦虑了，脑[illegible]了。我开始把他看作他自己的教父了。他的个性中的所有特点一下子全都涌到我的面前。我看到他是一位无法把音乐与生活分开的人。我开始时的那种对英雄的崇拜消失了，就象孩子长到一定的年龄时他们的父母就变成了凡人，变得易犯错误一样。我有必要把这个人和他的音乐分开。我必须承认他是最伟大的音乐家，是最后一位伟大的音乐家，是1850年以冯·布洛为开端的那个时代的最后一位音乐家。他的权力和他不允许讨论的独裁态度使他成了最后一位这样的音乐家。他的事业排斥其它一切东西，这使得他很有权力，却很孤独。看看他的面孔，那是一张孤独、苍老的面孔，而不是幸福的面孔。如果你不去热爱这个世界，如果你是为了争夺权力而活着，那么，这就是你将要得到的。

库恩说："他是第一位修建平坦式歌剧院的人。这个剧院里的座位不是象拉斯卡拉剧院，维也纳国家歌剧院，甚至

是卡内基音乐厅那样，越往后越高，而且还有悬式看台。这个新歌剧院舞台的地板是隆起的，既使这样，效果仍和我们这个社会一样：每个人都可以看得不错，但没有一个人看得非常好。这样看上去像个大屏幕似的，很奇怪，剧院的设计本应该是为了便于人与人之间的交流。卡拉扬爱电视，可是在舞台上，你没法达到看电视那种效果——演员清楚地出现在观众面前。他修了这个雄伟的剧院，宏大的舞台，巨大精致的布景。他不能做的是把演员变大去适合这个庞然大物。

"许多人恨这个大剧院，可他们给卡拉扬出钱。他做的是反社会的事。一张票500美元！（复活节音乐节的成员资格费是每对夫妇200美元，有许多人在等着申请这个成员资格。成员可以弄到票。好的歌剧座位票每张150美元，乐团音乐会每张票50美元。）可是，如果他们不出钱，卡拉扬就不来，那么，宾馆就会空空的，没有人住。每个人都缴税支持大歌剧院和音乐节，可能去看的人只是富人。鬼知道一场演出的真正费用……（卡拉扬后来说大约是300000美元）可是只表演三次，每次大约有2000名观众，这就是票价如此昂贵的原因。卡拉扬是最后一位能做到这一点的人。他不知道，也没有感觉到，但下一代的指挥家知道这一点。"

彩排的时候，库恩被乐团的表演激怒了。库恩说："他们弄错了那么多的起点，一点理由都没有。铜管还能一起呼吸，吹得还行。第一场后我真想想喊一声：他们的表演怎么这样令人作呕！卡拉扬的天才使乐团25年来一直有这么好的声誉和地位，他造就了他们！"

许多年轻指挥家对卡拉扬有和库恩同样的感情：既敬慕又轻视。他们对卡拉扬的批评很严厉，还诋毁他的行为。但是，一到夜深人静，酒瓶里的酒喝得差不多时，他们便想起了卡拉扬和柏林爱乐乐团的那些让他们闻而生畏、向他们的能力提出挑战的表演。这时，他们的声音一下子变得柔和多了，眼中也露出忧郁恍惚的神色，因为那些表演的水平是他们只有在梦想中才能达到的。他们明白，即使要接近这个水平，他们也还必须去发现自己的成功之路，就象卡拉扬那样。最让他们沮丧的是他们知道他们也许不会愿意做出卡拉扬那么大的牺牲，或是致力于音乐而放弃人生中的其它一切。他们还担心，即使象卡拉扬一样努力，他们也不会名扬天下——甚至会臭名昭著。他们的担心是有道理的。情况也许就会是这样。

大歌剧院的设计还包括在乐团和看台座位后部包厢背后的既长又宽的走廊。走廊的一侧是可以俯视大街的窗户，另一侧是柚木贴成的墙。在包厢背后，通往包厢的短楼梯依墙而修，破坏了墙的整体感。地板上铺着灰色地毯，每个窗户之间的台子上都放着音乐名家的铜头像，有贝多芬，莫扎特，瓦格纳等等。走廊的两端有 6 ×10英尺的大镜子。窗户之间和柚木墙上的小烛台给走廊提供了柔和的灯光。许多剧院都有“走廊”，可这些走廊主要是被用作过道，是观众去座位时用的。而这个歌剧院的走廊是被用作人们走动的地方，至少是在音乐节开始的那天晚上：“悠闲自得地漫步，尤其是在公共场合，会让人感到愉快或得以表现。”

一对对的夫妇来了。男人们系着黑色领带，女人们穿着引人注目或至少是有些古怪而又昂贵的衣服，有的衣服的上面有裘皮边，有的上面有羽毛，有的是带子，或者（依年龄和身体情况而定）有些还露着点腿或胸，设计很大胆。她们人人身上都戴着珍贵的珠宝。他们一对对地挎着胳膊，迈着婚礼上的那种步子，慢慢悠悠地从一个镜子走到另一个镜子，然后又往回走，东瞧瞧，西看看，与别的夫妇目光相遇时，还故意做出庄严的样子，点点头。这就是卡拉扬音乐节的赞助人，有中年人，也有老年人，平均年龄大约是65岁。这些人的脸色红润健康，都有点要征服一切的既严肃又自信的表情：他们全都腰缠万贯，财大气粗，多数来自奥地利和德国。

走廊在歌剧院的第二和第三级高度上，与街道一样平的是门厅，门厅的一侧是供应咖啡、鸡尾酒、快餐和美味甜食的一间大房。每次在街上走时都看见厅里有一块既大又沉的木板，很让我纳闷，说它是窗户太大了，说是门，样子又不对。现在这块木板被取掉了，露出一块大平板玻璃，几乎从地板顶到了天花板。由于玻璃的两边都有一堆人，很难说是为了向里看，还是为了向外看，难怪从两边看都让人满意。温暖的春风中还有雪花在飞扬，街道的另一面有一些市民站在雪中。他们一定对发式、服装以及鸡尾酒会上的姿势有些很有趣的看法。再就是瞥一眼这样高贵的生活，他们更加深信这种地方就象是皇宫窗户里的烛光，永远都是可望不可及的。这毕竟是奥地利，几十年的民主几乎丝毫没有削弱依靠皇族和独裁者的历史传统，城堡仍然高耸入云，头衔仍然决定着人的地位和身份。这样的夜晚，这样的景色，对奥地

利人的心理很重要。需要和满足一起和谐而又幸福地降临了。

二楼还有一间休息室，地方比较大，陈列着纪念柏林爱乐乐团100周年的展品。在一个铺着蓝色绒布的玻璃盒中装着汉斯·冯·布洛死后以他的面部为模制作的塑像，盒子的周围有一大堆上流社会的人物，聚精会神地瞧着。在这里，我遇见了一位年轻的指挥家。过去的几周里，他每次排练都在场。他笑了笑，问我觉得怎么样。我说，我对场景的奢华、服装和气氛都感到惊奇。他摇摇头说："这是比较差的了，比在维也纳时还差。这里的人根本不关心音乐，票是一种身份的标志，是他们必须做的事，这样他们才会有可谈的东西。看一看卡拉扬。就这么回事。"

在卡拉扬的内书斋中，埃利特·冯·卡拉扬正在举行一个小型私人聚会。埃利特是在最后几场排练时来的。她爱圣莫里兹，冬天喜欢呆在那儿，总是尽可能呆久一点。在圣莫里兹，她有较多的事可做，还有较好的社会环境。萨尔茨堡最多是个省级小城市，在情况最糟糕时，城市的游客太多，被搞得拥挤不堪，而早春时却凄凉，萧条，沉闷，一切都是僵死的，绝对没有任何还在进行的事情。

埃利特个子挺高，比卡拉扬还高几英寸。她长着一头既长又密的金黄色头发，中分头，煞是可爱。她自我意识较强，还有点神经质，情绪也非常多变，一会是沉默寡言，郁郁沉思，一会又感情热烈奔放。如果是后一种情况时，她既是拥抱，又是亲吻，还有许多俏皮女子的反讥妙语。她把浓装艳抹和最新潮的运动式便服——昂贵的汗衫和牛仔服——结合起来。50多岁的她曾经是"法国服装模特"，关键是"法国"

两个字。她对自己的装束打扮非常精心。排练时她来得迟，象小姑娘那样盘腿坐在椅子上。

埃利特的私人聚会规模并不小。萨尔茨伯格的办公接待室中挤了许多人，满得不能再满。萨尔茨伯格也在其中，她在自己的岗位上处理临时来的紧急电话和剧票危机，穿着一身精致的黑色绒质服装，看上去真是忙碌不堪。这里的客人中有象奥地利工业家赫伯特·克洛伯和他的妻子这样一些卡拉扬的老朋友。克洛伯夫妇1958年参加过卡拉扬的结婚典礼。赫伯特说："当地的一个乐团为婚礼演奏，乐团是由当地那个小城的40多个小男孩组成的。奥地利到处都有这样的小乐团。指挥是当地的警察检查官。他让卡拉扬给他签名，卡拉扬给他签了名，写着：给我亲爱的同事"克洛伯还说卡拉扬的第一个孩子伊莎贝尔是在他们家洗礼的。"维也纳爱乐乐团的五个演奏手为洗礼演奏。伊丽莎白·施瓦茨科夫唱《圣母玛利亚》。"

伊莎贝尔在巴黎学习表演，刚从那里飞来，也出席了今天的聚会。她有母亲一样高大的身材和棕色的眼睛，有父亲精练简洁的风度。认识她的人说她也有她父亲那样的闯劲和决心。有人向她提问时，她说她有可能在《愤然回首》中演个角色。这是一部作品，计划秋天在巴黎演出。

出席聚会的还有来自柏林爱乐乐团的管理人员，包括彼得·格斯。他高高的个子，纤细的身材，英俊潇洒却早生华发；有几个从各处来的业务合伙人和指挥家；还有卡拉扬长期的职业顾问，有传闻说他从大师那里一次要走了6张挺值钱的票，然后到街对面的一个高级宾馆里卖了高价。

卡拉扬没有和埃利特的客人们混在一起。通往他内室的门关着。他在屋里放松自己，演出前把乐谱再看最后一遍——这是他演出前的习惯。卡拉扬对我说："指挥前的三分钟，我最想做的事是躺下睡一觉。当我乘车从地道到大歌剧院时，我简直想睡得要命。"

再有5分钟就要启幕了，除去埃利特，伊莎贝尔，还有三个她们母女请来和她们一块听演出的人之外，其他的客人都走了。

剧场里，听众全都静了下来，乐团也已落座，调好了音。再有大约一分钟就要启幕了，这时，埃利特和她的随从们才出现，她们一起沿过道走到前面第四排中间的座位上，落座时略有些小吵闹，但不过份。（据说，有一次埃利特和她的随从们进来得太迟了，听众对迟迟不开演有些不耐烦了，便爆发出热烈的掌声，这可不是祝贺的掌声。埃利特走到她坐的那一排，转过身面对听众行了个屈膝礼。）

这时，卡拉扬向指挥台走去，剧场响起了震耳欲聋的掌声。他对此事一点也不知道，便开始工作了。表演进行得非常顺利。意大利米兰的一家报纸的评论家说，这是他看过的最好的《漂泊的荷兰人》。水看起来很可信又逼真。荷兰人的船从红色的烟雾中驶出来，帆落了，锚抛了——全都按提示进行，非常完美准确。莫尔说得太对了。范丹和利珍德亚是感人的。乐团演奏出的声音非常宏大，是典型的瓦格纳式声音。幕已合上，过渡音乐还在继续，舞台工作人员用不到20秒的时间就拆了第一场布景，安上了第二场布景。最后利珍德亚跳海的动作也很逼真可信。

听众很高兴，根本没有出现在纽约时的口哨声和

"bravo"（好啊，妙啊）的叫喊声。这里的人举止行为都比较拘谨。因为这里是奥地利，古老的国度和音乐的发源地：莫扎特的故乡在这里，卡拉扬的故乡在这里，勃拉姆斯在这里的大街上徘徊过，还有约翰·斯特劳斯，还可以列出一大串的音乐大师来。这里的听众是一群远离社会大众的、感情冷漠的人，他们不会叫喊。

卡拉扬鞠了好几次躬，每一次都引起一片掌声。卡拉扬总是在听众还没有一个人离开剧场时，自己就坐车回安尼夫游泳或看电视去了，但听众一点也不在乎。他是他们的偶像，他们的皇帝。他又一次赢得了听众。

在这一切之中也必须有让卡拉扬感到满意的事。长期以来，他把生活中各式各样的好事都当作自己理应得到的东西，而不是自己的运气。他计划要做的事，他组织它们，实施它们，然后，很自然，它们全都正确，全都进行得顺利，结果完美，都受到人们的喝彩。这个逻辑在他的脑中是无可辩驳的。难怪卡拉扬最喜欢的英语短语是"当然"。可是，即使19年已经过去，复活音乐节对他仍然是很特别的事。只有这个时间他才在指挥台上向听众致词，和每年在对外开放的彩排上一样，（这个彩排不是音乐节的正式节目）。《漂泊的荷兰人》开幕的那天下午，柏林爱乐乐团已经在台上准备就绪，而他却坐在高椅上，转了个圈，手里拿着麦克风对听众讲了10分钟关于音乐节的事，以后几年的节目有一点改进啦，讲了几个笑话，全都是一副正经八百的电视节目主持人的气派。只有乐团的演奏手们不为卡拉扬的独白感到兴奋和喜悦，有几个人还打盹了。可是当卡拉扬一回到音乐上，他们却奏出了一段非常绝妙的勃拉姆斯的《悲剧歌曲》选段。年轻的南

斯拉夫钢琴师波戈瑞里西的突然造访又一次使卡拉扬得到这样的礼遇。波戈瑞里西以纯熟的技巧演奏了拉维尔的那个呼声很高的《夜之幽灵》，让听众惊叹不已。卡拉扬原先也是钢琴家，波戈瑞里西表演的整个过程中，他一直坐在钢琴低音部一端，带着极大的敬慕，全神贯注地看着，头随着音乐稍稍有些移动，似乎要把他的意志注入人家的表演似的。即使他在这里是总指挥，但是，真让人怀疑坐在全剧场最佳位置的观众能比他更好地欣赏这次表演。

但是，卡拉扬还从萨尔茨堡的外表，特别是复活音乐节中得到了更深层的满足。卡拉扬1908年4月5日生于萨尔茨堡，白羊星座，而且还在那里长大成人。他对儿童时萨尔茨堡的节日记得非常清晰。那时候，他十四五岁，已经可以算是一位有造诣的钢琴手了，但还在努力熟悉和习惯奥匈帝国已不复存在这一概念。卡拉扬说："第一次世界大战结束时我10岁，我记得，有一天我们在学校上地理课，我在回答问题时说了'奥匈帝国'这个词，那个老师象一棵树一样往我面前一站，说道，'帝国？！你说什么？再没有帝国了。是**k leinstaat**（德语：小国或省）！'我觉得似乎是被人用鞭子抽了一样。人们通常说'奥匈'放在一起说，表示帝国里的16个以上的国家。这些国家被哈布斯堡王朝用一套非常绝妙的方案顺利地组织在一起。现在，突然一下子全没了。不管对谁，这都是一件重大的事件。是一个时期和一种将永远不复存在的风格的终了。20年前，有许多人被叫作'君主分子'，因为他们希望君主制再回来。今天还有一些人希望这样。我们这代人中间也有挫败和失意，当然是因为他们旧时的生活水准是相当不错的。

“第一次萨尔茨堡音乐节的时候，贵族仍然有宽敞的房子和高高的城堡，但他们无法维持这些房子和城堡，便不得不出租。那些来听音乐节的人对能有机会进入昔日哈布斯堡王朝富丽堂皇的建筑里开开眼界反应很积极，于是便落入了悲惨的境地。那时的音乐节很开放，和今天的大不相同。人们一来便呆一整月，因为他们要搞社交活动。马克斯·莱因哈特是一个很有影响的人物，是一位伟大的舞台指导。他的兄弟是个推销商，懂得怎样能把他们的东西卖最好的价钱。莱因哈特在萨尔茨堡有一栋很好的城堡，是当地的社交中心。要进入他的社交圈子的条件是相当苛刻的 他把晚会请帖卖给美国人，因为他告诉他们说他们会见到一位真正的公主。我说的是真正的公主，人们就是为这个去的。在这种场合，所有的高级牧师都会出现。我知道这些是因为我会弹钢琴，几乎每次都受到邀请。莱因哈特总安排一个歌手，一个舞蹈演员和一个音乐家在晚餐结束前大约10分钟给来宾助兴。所以，我见过所有这些人。

“他们来的时候，不是坐一辆车，而是两辆，前面一辆拉行李，后面一辆由两个司机开着，坐的是看戏的人。对当地的人来说，看见这些客人来到这里简直就跟神话故事一样 道路的两边会站着2000多人，其中有象我的朋友和我这样的年轻人。真难让人相信。我的许多朋友做梦也想着去美国发大财，这样他们也可以象这些客人那样摆摆阔气。”

现在，60年过去了，卡拉扬发觉自己也成了神话的中心，成了戏剧展开的中心。假如卡拉扬达到今天的地位时走过了一段迂回曲折、变幻莫测的道路，那么，在下一次复活音乐

节的开幕式后，当他回到洪特斯堡附近的家中，在热气腾腾的室内游泳池中漂上沉下时，至少，他会有一些令人惊奇的事。因为萨尔茨堡一直不是他想要呆的地方。象任何一位有自尊、有远大抱负又享有世界声誉的天才一样，他想要离开这个省级小城镇。

第 三 章

传奇般流浪冒险的开端

在恩斯特·冯·卡拉扬和其妻玛茜·科斯麦克·卡拉扬，一位斯拉维克家族后裔所生的两个儿子中，卡拉扬排行第二。他后来将自己受洗礼时所取名字“赫利伯特”（Heridert）中的“i”去掉了。他的祖先可上溯至一个希腊——马其顿混血儿，一位名叫乔治·约翰·卡拉扬尼斯的人，这个人是德国萨克森州纺织业的鼻祖，而且是他简化了自己家族的姓。乔治的儿子，西奥多，也就是卡拉扬的祖父，是维也纳大学名研究德国古典哲学的教授。他当时还是一名图书馆管理员，后来当上了图书馆长。西奥多有两个儿子：麦克斯和恩斯特。麦克斯是格拉茨大学一名古典哲学教授，而恩斯特成为一名内科医生，后来当上了萨尔茨堡唯一的一所医院——萨尔茨堡州立医院的外科主任。在此之前，这个家族住在维也纳。

恩斯特·卡拉扬非常有音乐天赋，并且还是一名演员。“那时人们都在最大限度地发挥自己的所长，”卡拉扬说，“当时的维也纳社会充满着音乐、文学和艺术的气息。我父亲会弹钢琴，还会吹奏单簧管。每天晚上的社交聚会需要能伴奏的小型乐团。当时我们家里有两架钢琴，每礼拜我们至少要演奏两次。当然，那时既无录音可听，也无电视可看。

即时演奏就是当时唯一的音乐形式了。

“我父亲长着又高又直的鼻梁和好看的希腊人的面庞，英俊而潇洒，令女郎们倾心。他是一个很富有人情味的男子，对他的病人总是关怀备至。一次偶然的差错会使得他一连几天缄默不语。在某些方面他很软弱，同事们的冷言冷语会使他的自尊心受到极大伤害。他总是步行去医院上班，这要花去他25分钟。对于这点我大惑不解，后来我问起父亲那样做的原因时，他回答说：每当他步行去医院，就有充裕的时间在途中将要做的手术过程在脑子里‘放映’一遍，这样，当他到达手术室时，已是万般皆备了，这样他就胸有成竹，有条不紊了。后来过了很久，我才发现这种思维方式对我本身的影响甚大：与别人相比，我在做事之前总要花费更多的时间进行计划、准备和组织。有时，在对某一计划实施之前，我要用几个月时间去准备。如果这样做了，我从来不会迷惘；反之，就无所适从。我不能容忍干事情无周密准备

“要让我父亲对一般事情发表他的观点是很困难的，他所想的只有工作。当我们有问题向他请教时，他总是说‘问你们母亲去’。他对母亲所做的任何决定都欣然应允。我觉得这也给我留下了深深的烙印，因为从孩提时代起，我就好对别人发号施令。”

卡拉扬称自己的母亲是他所见过的最无私的人。“她总是不肯抛头露面来显示自己。我父亲曾对她讲：‘你这个人倒是很适合到修道院去当嬷嬷为世人服务！’我还记得我12岁那年不小心从75英尺高的地方跌了下来，结果脚踝骨折，脊柱也受了伤。当时我虽侥幸痊愈，但从此落下了病根。可以肯定地讲：我现在大凡背部的病都与那次跌跤有关。我时

常想起当时母亲说的话‘感谢上帝’！——不是因为我命大，而是由于她拥有我——我躺在床上，享受着她的关怀和母爱。每当她要进病房看望我时，总是小心翼翼地推门而入，生怕打扰了我。

“母亲对什么事都惧怕三分。当时，要成为一名乐团指挥对我来说无异于登月探险，是可望而不可及的。她总是说：‘只要你能在一些风险较小的事业上有所建树就可以了，比如当个文职官员什么的。’而当我在音乐上取得成功时，她却又说：‘如果他突然聋了，又该怎么办？’她总是提心吊胆，生怕什么不祥之事降临头上。作为男孩子，我对此有点不屑一顾。

“当时我的家庭生活并不完满。父亲不能和晚辈们交流感情，自然也谈不上共享欢乐。我朋友们的父母亲却不是这样，他们有大汽车，而我父亲却没有。所以我们总是和小朋友的父亲一起出去玩，我父亲就只能一个人形影相吊了。这件事使得我现在总想尽可能和自己的孩子们亲近一些。我们在圣莫里茨修建房屋时专门为他们留出一大块地方，包括一个游乐室，并安装了隔音设备。孩提时，我不得不去我朋友家，因为我父母都怕噪音，也不允许我们将女孩子领到家来来。有关性的话题在我们家里是绝对禁止的，父母说性话题必须与健康有关，那么，健康与性爱又有什么必然关系呢？”

卡拉扬的哥哥沃尔夫冈比他大16个月。”那时我个头总比他矮，年纪又小，在好些方面自然无法与他相提并论，这也影响到后来的上学。由于我的出生日正好在年中间，当沃尔夫冈能上学时，我却不能。我本应上学去了——因为我早已迫不及待，但我不得不等待。后来学校开设了音乐课，我

父母想让沃尔夫冈学钢琴。我知道后嚷嚷起来‘我也要学!’可父母让我再等一年。后来每当沃尔夫冈上音乐课时，我都要躲在窗帘后听课，然后就一个人单独练习。过了三星期，父母发现了，他们随即让我继续我的课程。我很快就赶上了沃尔夫冈并且超过了他。”

力求胜过比他年长、个大并且更有社会活动能力的兄弟，他的这种追求是持久的。如果现在要对他们兄弟间的关系作出某种估计是很困难的，这表现在两人关系的疏远上。提起让他哥哥改写广告上名字的事，卡拉扬说：“事情的经过是这样的：沃尔夫冈与他自己所建立的巴赫管风琴四重奏乐队去美国访问演出。在为这次演出印制的广告上，他们准备将沃尔夫冈全名中的‘卡拉扬’写得大而醒目，而将‘沃尔夫冈’写得小些，这样人们就会错以为是我。我对此非常气愤，马上让他们改掉了。”（后来当我给沃尔夫冈打电话要求为此事采访他时，他拒绝了。他说：无论那次演出广告上写了什么，他本人既未想惹赫伯特生气，也不是出自嫉妒心，所以他以为沉默是最好的回答。）

回忆起与沃尔夫冈在一起的时光，卡拉扬仍念念不忘。“我们老是惹事生非，”他回忆道，“我们学化学的目的就是想找到爆炸时声音最响、烟雾最大的火药。当我们终于配出我们希望的那种火药后，就该决定我们俩人谁去点火了。爆炸时一声巨响，结果把消防队也给请来了。我们总骑着自行车去惊吓路边的行人。我们之间用一种秘密的联络语言，就连父母亲都听不懂。”

沃尔夫冈对工程学和电子学有一种强烈的嗜好。当他还只有十多岁时，就自己制做了一台无线电接收器，并把它安

装在横跨萨尔察赫河从而连接萨而茨堡两岸的一座人行桥的中央。当时有200多人聚集在桥上，最后连警察也不得不出来干预。卡拉扬说：就连德国最大的电子制造公司之一的总裁彼德·西门子有一次也告诉沃尔夫冈：只要他一旦具备了一种更稳重的气质，他是可以发大财的。但据卡拉扬讲："你无法相信他的许诺，因为当你找他时，他或许已带着爱犬到山上散步去了。"

沃尔夫冈在维也纳有一个小型电子实验室，在战时他将实验室搬到了瑞士边境附近。锡尔伯曼管风琴厂就在距那里不远的地方，沃尔夫冈和他的妻子——一位职业钢琴家——对这种乐器发生了浓厚的兴趣。他与妻子联合创作了一个巴赫节目，称之为"赋格曲艺术"，他们（还有另外两个人）在四架钢琴上同时演奏。在60年代，他们周游世界，非常受欢迎。

卡拉扬先学了两年的课程，进步很快，到他五岁时，已经能在一个为公益事业募捐的音乐会上演奏了。对这次演出，卡拉扬仍记忆犹新："我连钢琴踏板都够不到，但还不是太紧张。他们对我许诺说：只要我上台演奏，就奖给我一个蛋糕。"第一次世界大战爆发后，老卡拉扬将他们的儿子们送到施特尔马克和姑姑住在一起，此地位于萨尔茨堡东南方的山区。当形势越来越明朗，战争的烽火不可能蔓延到萨尔茨堡时，他们重返家园，继续他们的学业。沃尔夫冈曾一度离开键盘而改学小提琴，赫伯特由著名的老师弗朗兹·李德韦卡在新落成的位于萨尔茨堡的莫扎特音乐厅悉心教授，这在当时是非常难得的。"我们就住在现在的奥地利饭店的隔壁，"卡拉扬说，"我是亲眼看着他们建莫扎特音乐厅的，在奠基

石上，他们刻下了一首莫扎特的曲子，你知道吗，其中有一个音符是错的。”他说着，朗声大笑起来。

卡拉扬被认为是极有发展前途的年轻钢琴家。“我每天要弹奏六小时，”他回忆道，“我不明白当时为什么那样做，但我总是有一种强烈的掌握本领的求知欲。要不是为了音乐，我或许会坐下来安心学习俄语或其它东西。也许别人会认为你是一个奇才，但你自己是意识不到的。一旦你全神贯注于你的事业时，你就会忘记一切。我就能潜心于我想干的事，而将其它一切都抛到九霄云外。”下面这个故事发生在卡拉扬六七岁时，从中你可以发现：甚至当他还是个孩子时，他所思考的就不仅仅是技能了。

“我母亲有一次带着我一块去巴德加斯泰恩打水。她是个长得非常好看的女人，很得男人的倾心。在巴德加斯泰恩，一个男人迷上了她。他们彼此都显得一本正经，但孩子们对此所知晓的比一般人想像的要多。在此之前，我和哥哥在维也纳的一个大玩具店里看到过一种电动小汽车，我们太希望拥有这样一辆小汽车了——其程度不亚于今天我们渴望驾驶截击机飞翔。一天早晨，妈妈和那个男人坐在一起。她要我即时演奏一首曲子，当时不知为什么，我一点演奏的兴致也没有。妈妈说：只要我演奏了那首曲子，她就给我买那辆电动小汽车。我回答说：谢谢您，小汽车我不要了！后来我才意识到：我要为音乐而演奏，而不是为了金钱。金钱是自然会有的。但我的这种想法与其它许多年轻人一样后来也慢慢改变了。

“我的童年很幸福，”卡拉扬说，“但我对这一切看得很平常。”每年夏天，卡拉扬全家都要迁到萨尔茨堡东面一

个非常美丽的高山湖区居住。驾车离开萨尔茨堡不到一个半小时，一串狭长的湖泊群就会展现在你面前，长度从二英里到六英里不等。它们清澈见底，远远望去，蓝绿相间，每个湖泊看上去就如安放在耸立于湖边的山脉间的一块块熠熠闪光的宝石。

湖水很深。据说：纳粹曾将其中一些湖作为贮藏珍宝之地，他们用巨大的金属盘将宝物封好，放置在水下的裂缝里。假如真是这样，那么这些宝物还未曾被人发现过。卡拉扬一家住在格伦德尔湖旁的一座房子里，格伦德尔湖是距萨尔斯堡最远的一个湖泊，很小，却堪称湖泊中的佼佼者。周围的山脉高达6000英尺，一些山峰终年积雪。时光荏冉，60个春秋过去了，而那座小镇依旧安闲地坐落在那里，一切都显得那么自然，与人工装饰无缘，甚至连旅馆、纪念品商店也没有新增加几家；这里的湖光山色、这里超乎寻常的自然美使人陶醉，使人流连忘返，使人宛若置身仙境。

一个人的早期环境会促成这个人某种衡量其它事物的标准。对一个在萨尔茨堡和格伦德尔湖长大的人来讲，要在这个世界上找出很多能与他内心美的形象匹敌的东西是很困难的。奥地利的高山湖泊具有科罗拉多大瀑布的壮丽，而无奔放不驯的咆哮；它们山青水碧，草木繁茂，给人们以恬静好客的感受，而非充满敌意和威胁；那里的空气里带着凉意，就连在夏日也是如此。山青水秀，人们可以看到一幅色彩斑斓、层次分明的全景画：近景是一片碧绿的草地和湖水，与远方的天际相呼应；中间是一道绿色的山峦；再向远处看是紫色的丛林垂影，再向上就是陡峭的高山，山峰呈V字型向天空伸去，山顶上那激动人心的积雪与清澈的蓝色天空相映

成辉，宛若茫茫大海上溅起的白色浪花。

面对这样一个壮阔的景色再重新回来卡拉扬的音乐生涯：他对华丽音响效果的强调，对每一个吞音及音符间细微差别惊人的分辨能力以及他对甚至是流畅的旋律也要求有明确间隔的音乐风格，你就会得出这样的结论：卡拉扬确实是一个具有高山气质的人，他是田园般美妙的格伦德尔的儿子。在那里，除了你自己，周围的一切似乎都不存在了。

在格伦德尔湖的西岸，卡拉扬家高高矗立在一座山丘上，后面是绵延的远山。这里已好几年没有住户了，可以看到屋外挂着“待出租”字样的招牌。这是一座很大的屋子，从其装有门帘的走廊里可俯瞰整个湖区。

“整个房子分为三部分，”卡拉扬回忆说，“我父亲、他的哥哥和妹妹都住在里边。当时家里有三名厨师，还有一个烧木材的厨灶。家里经常争吵不休。我是六岁或七岁时在这里开始学习划船的，风直接顺着山吹下来，就像挪威海岸边刮的海风一样，这里的美确实不同寻常。萨尔茨堡和维也纳总是拥挤不堪，满眼望去都是一片片石头建筑。那时，我一点都不喜欢大都市。”

不管那次电动小汽车的事情结果如何，卡拉扬仍继续在公开场合演奏钢琴。那时他年纪尚小，而人们对他的评价很高。和大多数男孩一样，他很小时就开始参加体育活动。从父亲那里，他继承了对大自然的强烈热爱。还只有五岁时他就开始学滑雪，现在又迷恋上了高山。他那时也参加运动队，今天仍可从当时足球队合影照片的前排找到抱着足球、盘腿而坐的守门员卡拉扬。但只有那些更显孤单、更追求自然的运动项目诸如滑雪、爬山等才对卡拉扬更富吸引力；对音乐

的潜心研究和奉献使得卡拉扬无暇顾及其它。

卡拉扬的父母亲总是以敏税的目光看着世界上发生的一切，对他们的儿子们严加要求。当赫伯特14岁时，他和沃尔夫冈就被父亲送到伦敦去学习英语。他们最初靠补助维持，后来作为客人住在伦敦一户英国人家里。回到萨尔茨堡后，他们和本哈德·保莫盖特纳非常要好，他就成为这两位兄弟的老师和顾问。他同他们一块演奏室内乐并教他们学开摩托车。正是保莫盖特纳第一个发现赫伯特永远不会满足于用自己的十指奏出的音乐，建议他学当一名音乐指挥。"但他并非是一名出色的指挥，"卡拉扬现在谈起保莫盖特纳时仍这样讲。

时光如水东流，卡拉扬在慢慢长大。那时，凡对音乐感兴趣的人都得学钢琴。"别忘了那个时候在像萨尔茨堡那样的城镇，除了举办音乐节外，还有一个大约60人的相当规模的乐团，但他们一年只举行六次音乐会。要从那样的乐团学到很多是不可能的，而录音只有到了两次世界大战中间才开始出现。因此，那时我们不得不从钢琴曲谱上学习歌剧或管弦乐队的音乐作品——一个管弦乐队被缩小到一架钢琴上。当然，真实的乐队音响效果是不可能从一架钢琴上表现出来的。当你弹奏出某一和弦，你得能想像出其它乐器比如小号的伴奏等等。我们总是不得不将我们的音乐经历转换为真正的音响效果。现在一个学生就可能拥有五盘甚至十盘不同的勃拉姆斯的交响乐磁带。而我们那时要花费更长的时间学习，但我认为我们对音乐体系的理解透彻度比今天的学生要深。事实证明我的看法是正确的。"

还是个孩子时，卡拉扬对声音的渴求由于能够经常去维

也纳就得到某种程度的满足，在那里他开始接触到一些艺术家的作品，比如伟大的钢琴家卡米里·森特·圣桑的学生利奥波尔德·哥多斯基的作品；在那里他聆听了交响乐曲和歌剧作品。从博爱文法学校（相当于美国的中学）毕业后，他去维也纳学习，在那里他更全身心地投入到音乐中去。实际上，那并非最初的打算。卡拉扬说：他父亲对让他走上音乐生涯并不感兴趣，而想让他学些实际的东西。毫无疑问，弗罗·冯·卡拉扬对他的前途也是关心备至。因此，卡拉扬考进了维也纳的一个科技院校，并附带学习钢琴。他跟着当时最伟大的钢琴家之一的约瑟夫·霍夫曼教授学习。

“我当时希望在钢琴上有所成就，”卡拉扬说，”只有一个麻烦：我的手指指腱不太好，老是发炎，所以我常常不得不停下来。我当时还在上学，学习一些人文学科的课程——心理学、哲学和其它普通教育课程。

“同时，我也跟着上霍夫曼教授的课。三个月后，霍夫曼（也像保莫盖特纳那样）告诉我：你所具备的对声音的情感和想像力，别人没有三头六臂是无法赶上的。同样的道理，有些人不愿去听弦乐，因为声音不够丰富，对你来讲其效果比你仅弹奏一件乐器好不了多少。假如有可能，去当一名指挥家吧，因为只有这样你才能感到满足。”

卡拉扬说服了他的父母：他必须沿着既定的路走下去。他进入了维也纳音乐和表演学院，跟着克莱门斯·克劳斯和亚历克斯·温德罗教授学习指挥。当时卡拉扬的一位同学科特·斯汀仍对他记忆犹新（斯汀先生几乎每个晚上都在曼哈顿的集市饭店的棕榈厅廊演奏流行古典乐曲）。“他是个不苟言笑的人，”斯汀说。“他不和女孩子打交道。我们其它人

都抢着指挥，而卡拉扬已在凭记忆弹奏勃拉姆斯的作品了。我们从不开玩笑，一切都显得艰巨异常，只有成绩中上游者才能进入学院学习。在所有申请进入学院的220名学生中，只有18人被接收，而只有三人从该院毕业。如果有人比自己更有天赋，那也没关系，卡拉扬就喜欢那样。他并非是难以接近之人，但无人能够接近他。在楼下有一个小餐厅，我们都在那儿用餐。卡拉扬一来，总是狼吞虎咽地吃完三明治，然后就无影无踪了。在那时，他只有一个愿望：要在事业上有所成就。当时每个学生都必须写一首曲子，由一个弦乐四重奏小乐队演奏。在演奏卡拉扬所写的那首曲子时，我在乐队里拉小提琴。卡拉扬的那个作品没有什么特别之处，是一个非常传统的曲子。对做任何事情，他总是力求干得恰到好处，天衣无缝。

“那时的维也纳是世界的音乐之都。我们整日沉浸在弗特瓦格勒、科雷波、克劳斯、理査德·施特劳斯等音乐家的乐曲作品里和一些不朽的著名歌唱家的歌声中。我们与布鲁克纳、勃拉姆斯和施特劳斯（约翰）仅有一代之遥，我们被音乐和音乐的传统所淹没。当时在维也纳，一名成功的音乐家所具有的社会地位在世界上其它任何城市里都无法找到能与之伦比的。”

甚至还在学生时代，卡拉扬就能很容易接近维也纳国家歌剧院，这个剧院当时是维也纳最叫座的。他的伯伯当时负责剧院的安全保卫工作，总是要给自己的侄子留几张票。所以卡拉扬所听到的名曲数量超过了当时一名著名歌手所能演出的全部曲目数。

“虽然学院在当时称得上是闻名遐迩，但指挥班的水平

并不高。"卡拉扬说，"带我们班的克莱门斯·克劳斯当时还在指挥着维也纳国家歌剧院。后来他离任前往法兰克福当指挥。我们班就由一名想当指挥的维也纳的爱乐乐团成员担任，但他连怎么教自己都不甚清楚，自然就谈不上给我们教课了。"

8名学生自己组织起来成立了一个学习小组，他们学习每一个在维也纳新出现的作品曲谱，然后他们到其中一位成员的家里聚会，最好那家有两架钢琴。组里的成员分别担任不同角色——乐队（用钢琴），歌手，合唱手，当然还有指挥，他们不断轮换角色，就这样一直进行下去，然后参加正式演出。后来，他们还会聚在一起对所看到的演出评头论足。"实际上我们从未觉得我们的乐团指挥干得出色，"卡拉扬说，"但一切都很顺利，也许比我们有出色的老师还要好些，因为我们都更加努力。"那时，我们总要照例举行温德罗教授所带指挥班的作品演奏会，而卡拉扬总是担任主角。

"在指挥了三四场音乐会后，我发现我的能力还可以，"卡拉扬说，"但学生乐团对我来讲水准似乎太低了，我想尝试一下在公众场合指挥专业乐团的滋味。所以我拼命攒钱来举办个人音乐会，这件事花了我一年的时间。在萨尔茨堡，我是以弹奏钢琴闻名的，但在那次音乐会上我担任萨尔茨堡乐团的指挥。那天晚上我父亲在乐团吹奏单簧管。德国乌尔姆歌剧院的经纪人当时也在场，他震惊了，问我能否到他的剧院指挥演奏《费加罗的婚礼》。"

1929年1月23日的"卡拉扬个人音乐会"对他来讲是至关重要的，不仅是因为从此他在乌尔姆找到了工作并开始了音乐事业的生涯，而且这次音乐会标志着卡拉扬向完美艺术

的接近。当他想得到什么，总是立刻作出估计，制定计划并毫不犹豫地一头扎进去——这就是卡拉扬。这样做后，他就意识到他在同行中是出色的，他有能力指挥。他不是坐等机会去表现自己，而是自己创造这样的机会，实际上他在这方面也确有办法。毫无疑问，他的父母也为之付出了很大努力，但他还有勇气、果断和气魄——即所谓的组织能力——使得这样的机会能够降临。当然，乌尔姆歌剧院经纪人当晚的在场也并非偶然，而是卡拉扬自己经过周密准备、认真努力后将此人"请"到场的。卡拉扬非常清楚当时乌尔姆乐团音乐指挥的位子空缺。那次音乐会是作为卡拉扬的试演而举行的，取得了完全的成功。

乌尔姆当时拥有一座小歌剧院，是当时德国的80座小型歌剧院之一（许多至今仍保留着）。在德国，连修建不起体育场的小城镇都拥有一座歌剧院，并且建筑华丽雄伟，令人惊讶。这些歌剧院通常被称为"国家剧院"，因为其运转主要依靠联邦财政预算的支撑。东德、西德都在财力上支持歌剧和古典音乐的发展，就如美国政府对农业进行补贴扶持一样。正因为如此，赫伯特·冯·卡拉扬才不怕风险，去距萨尔茨堡150英里，当时人口才6000的乌尔姆去工作。

"在维也纳的两年期间，"卡拉扬说，"我将该做的都做了，因为我意识到我要学习；我所想做的是工作，唯有工作；我所想得到的只有那些我已掌握的、确属我的东西，我为之都要发疯了。当我第一次拥有这个很小、却又足够大的剧场时，非常兴奋，虽然实际上我还得依靠歌手，唱哑了嗓子的歌手，依靠那些年轻人，但这一切终究属于我自己。

"我们是两个人共同负责该团指挥，每个人都有一个月

时间做准备并演出一场歌剧。好些工作我们都包了下来，比如搭布景、归置演出服等。我经常在冬天骑上自行车，整个早上跑来颠去提醒有关团员准备当天下午要进行的排练，有时还得找候补演员去参加我的某场演出等。我们当时没有音乐指导，第一次排演《蔷薇骑士》时，我不得不自已将低音部先研究了一遍，然后再辅导那位歌手。这时，那位男歌手走了进来，承认说他看不懂乐谱。我说：那也没关系，你听后就会懂了。我费了九牛二虎之力给他讲解，等结束时那部歌剧已深深地铭刻在我的脑海里。你可以在任何一天凌晨三点把我叫醒，说“你现在用口哨吹奏出乐谱第14页，”我就会立即从命，而且丝毫不差。同现在的音乐家相比，这算是我的一大优势，他们通常是用录音带一段一段地说，而我们当时得自己将这些段章连接起来，所以我们对每一部分都倒背如流。我当时每月的工资是80马克（合40美元），当然要用这样的工资同今天的通货膨胀相比就太可笑了，但这样的工资收入确实不高，低于最低生活标准。

“在我刚到乌尔姆时，满脑子自然都装满了在维也纳大歌剧院里所听到的那种音响。可以想像，在我听到仅拥有21件乐器的乌尔姆乐团的演奏音响效果时，我是多么吃惊。我本来已经有了一个我想听到的音乐形象，并尽可能使之能与我所指挥的音乐相吻合。我拼命地使我能听到我所希望的那种音响，而不是当时我耳边回响着的，当然，那时我还做不到这一点。

“然而，德国小剧院的经营都非常注重实际，不像在其它国家歌手们被约聚在一起，连续演出不休。我们总是不慌不忙，花费时间，细细琢磨，认真准备。我第一次有机会将

我在维也纳所知道的歌剧都指挥了一遍。对每个剧目我们都要准备，排练，然后上演八至九次。

“当然，我们的观众与今天的也完全迥异。现在每个德国人都想得到在艺术、科学和音乐方面的良好教育。他也许对音乐并不是特别感兴趣，但却非常希望掌握音乐知识来完善自我。那时的剧院是教育的主要场所，当然这种情况现在已经改变了。如今，每个人都在追求至善至美。昨天，一名文职人员也许只准备去德国一个小型矿泉疗养地度假两星期，而今天他却改变主意，计划去加勒比海地区度假。现在，人们都明白电视媒介的作用，所以他们更不愿意前往那样的小剧院，而愿从电视屏幕上得到更多、更好的东西。

“在乌尔姆，我能够表现自我，并从我的所做所为逐渐知晓了自己的弱点。重复地演奏一首曲子，对自己所出的差错就自然而知了。我们两位指挥彼此都逐渐了解，配合默契，相互轮换指挥作品，这样就拓宽了我们各自所能演出的节目内容。那时也像现在一样，作为一名指挥，至少要指挥演出40场歌剧。”

卡拉扬认为在乌尔姆的那几年对他自己的发展是举足轻重的。这样的缓慢却又是踏实的学习方式在今天已经黯然失色，大为失宠。当今的世界由于飞机、电视及人们的新观念——越多越好、越快越好——的出现已大大地重新安排了我们的生存空间及生活价值。但现在仍有人持上述观点，其中之一是布鲁诺·魏尔，这位年轻指挥是卡拉扬在复活音乐节时的支持者，并且在卡拉扬的帮助下在德国奥格斯堡剧院占有了一席之地。奥格斯堡虽比乌尔姆大，但仍属小城镇之列。

“作为一个乐队指挥，技艺与年龄同长，”不到35岁的

魏尔说，“卡拉扬到了50岁时开始出名，而卡尔·伯海姆直到60方成名。音乐指挥现在可以飞黄腾达，好些人都想从事此行，但我对此不屑一顾。只有更多的经历才能使一个人更完美。一位钢琴家可以呆在家里练习，而要取得足够的演奏歌剧、甚至交响乐作品的经验却要花费好些年的时光。万里征程始于足下。我觉得还未在小剧院演出就想在维也纳或柏林那样的大都市抛头露面是最不实际的事。

“卡拉扬曾告诉我，”魏尔说，“能在勃拉姆斯之后在复活音乐节上指挥演出花费了他20年的时间。

魏尔继续说道：“歌手那时先要在省级剧院润色他们要扮演的角色；而现在是从拜罗伊特开始，五年过后他们就离开，算是学成出师了，歌剧变得和电影差不多：挑个18岁的演员演西格夫雷德，实际上这个演员最少要有45岁才能有足够的经验扮演西格夫雷德这样的角色。在过去，象卡鲁索这样的演员要乘船来‘麦特’节演出，在扮演不同的角色之间一般要有一段时间调整，悠闲自在如同度假，而今天的歌手星期一在维也纳演出，星期三换到伦敦，而到星期五时已在纽约粉墨登场了。”

卡拉扬在乌尔姆的演出季节是从每年的九月份开始一直到来年四月份结束，采用一种名为“意大利季节”式的演出体制，即准备一至两部歌剧，在两星期的时间里连续演出八九场就算结束了，然后再进入一下阶段。而有些剧院，比如维也纳国家剧院，整个演出季节要上演多达35至40部歌剧。卡拉扬称：他更喜欢“意大利季节”式的演出，因为这样总是剧目常新，有条不紊。每年一至四月份，卡拉扬照例要清闲一段，并且正如其它人所想像的他要充分利用这段难得的

时间。

“当时无人邀请我们客座演奏，这是由于我们还未出名。所以，我总要利用演出淡季去几个地方学些新的东西。我去了米兰，因为那时（本世纪30年代）正是托斯卡尼尼和其它一些意大利音乐家最走红的时候。意大利的歌唱风格深深地吸引了我，这种演唱风格当时在德国还不为人知。那时在德国，歌剧是全部用德语演唱的，而在意大利还可用意大利语演唱。我吸收了这方面的知识，当时我还听到过两三场用法语演唱的歌剧。”

在1924年萨尔茨堡音乐节开始时，卡拉扬已经是一名相当杰出的年轻音乐家，他开始和音乐节有了不解之缘。在本世纪30年代，萨尔茨堡音乐节非常有名，吸引来了一流的歌唱家、音乐家和指挥家。音乐节当时只在八月份举行，这对卡拉扬的演出安排是最合适不过的了。他不仅与音乐节关系密切，而且具有参加演出的才能，他不仅担任音乐节合唱指挥而且负责指挥舞台背景音乐。这样，音乐节的每一次排练他都参加，慢慢地，他开始帮助托斯卡尼尼（卡拉扬非常崇拜他），理查德·施特劳斯和其它在那儿担任指挥的音乐家们排演。“我亲眼目睹了这些大师们排练的内容及他们排练的具体方法。”卡拉扬又对我讲了起来。

“从那些常年在大剧场忙碌演出的同事那里，我发现他们失去了一些我在演出淡季中所得到的东西，他们所能听到的只是自己剧场的演出，结果他们的艺术视野狭窄。当然，这样的事都发生在30年代，那时录音还处在萌芽时期，不像今天这样发达。所以，我当时来回奔波去追求新知识，去聆听我所希望听到的乐曲。”卡拉扬也确实这样做了，他曾骑自

行车跋涉200英里去听由托斯卡尼尼指挥演出的一场音乐会

1933年，乌尔姆乐团经纪人欧文·迪特雷赫建议卡拉扬离开该团，以便更好地发挥他的才能。卡拉扬说服他，要求再呆一个演出季节。当1934年演出季节落下帷幕时，迪特雷赫的态度就非常坚决了。“那是我这一生中最难忘的时刻之一，”卡拉扬回忆道，“他走近我，说：‘五年来我一直与你形影不离，你很有才华，而且现在也比较老练了。这儿是个小地方，你不可能在此地成名，况且被邀请当客座指挥的机会也很少，再说老这样下去你再想走就很难了。我觉得你天生是个干大事的人，我们明年就不再要你回我们团了。在音乐的海洋里要么破浪前进，要么怯水待毙，一切都看你自己的了。’

“六七年后，当我首次在柏林指挥演出时，迪特雷赫走近我说：‘看看，我当时那样做没错吧！’他是个非常爽快的人。”

卡拉扬对过去的追溯总是简略，而且通常是以其经历中的重要事件为线索。大卫·凯恩斯对卡拉扬是这样评说的：“……交响乐充满戏剧性，而真理总是与争辩相伴。卡拉扬这位音乐奠基的超人并不喜欢争辩，而认为再难办的事也总会顺利解决的。”

离开乌尔姆乐团对卡拉扬精神上是有打击的。他从未为得到音乐创作的信心而力求成为一位稳妥的人。他那对支配别人的着迷，对忠诚的追求，对充满男子气概的体育活动的参与，对各种事物至善至美的探索以及他与柏林爱乐乐团间所建立的终生的不解之缘都说明了这一点。50年后，当他再次提起从乌尔姆乐团出走的事情时，人们还可以听出其言谈

中流露出的忧虑和绝望。

“在1934年演出季节结束时我离开了乌尔姆。当时唯一可以去的地方是柏林，那儿有歌唱家，指挥家，音乐经纪人……那儿有门路，可以赚到钱。我也加入了与歌手们订合同，为他们伴奏的行列。这样才有机会与乐团的总监们见面，而只有他们才有可能雇用我们。”

卡拉扬在柏林连续奔波了三个月仍然一无所获。实际上要是换别人或许用不了这么长时间就能找到工作。“人们都这样对我说：‘你已经在乌尔姆乐团呆了五年，可我们还没有听过你的音乐会。’那时，大多数人都是二至三年就要换个地方。我对在乌尔姆乐团呆了这么长时间并不感到后悔，因为我终究有了自己的一套保留曲目，而其它指挥家却不得已常常重复指挥某一作品。但不管怎么讲，我还是没有工作。后来在六月底我见到了亚琛的经纪人，坦白地讲，我当时几乎是求他给我一个机会，我之所以这样是因为我当时几乎已是山穷水尽了。他的演出季节在六月已经结束，所以也不再雇佣指挥了，但他还是让我去指挥一场排练。”

从音乐角度讲，亚琛比乌尔姆要出名的多。这儿拥有80人的管弦乐团，60人的合唱队，有更著名的歌手，更有热情、如痴如醉的观众。亚琛位于德国西部边境的中部，距比利时和荷兰都仅有几英里之遥，三个国家的人在这里来往如织，热闹非凡，这儿成为一个文化中心。卡拉扬当时所要得到的职位在此地是颇引人注目的。

“我告诉经纪人，”卡拉扬说，“‘先看一场我指挥的排练，再决定是否与我签合同。如果觉得可以，就请将你们演出季节的第一个作品给我，假如我成功了，你们再接收我。’

他同意了我的要求。我准备了贝多芬的《菲岱里奥》并在九月份指挥演出，在这之后我就成为亚琛的音乐总监。人们突然对我的演出感兴趣了，他们都认为这是我的一大飞跃。”

实际上，在卡拉扬与亚琛在1934年8月签合同后，没过几个月他就首次被邀请为维也纳爱乐乐团的客座指挥。他指挥演奏了德彪西的《钢琴与乐队幻想曲》、《牧神午后》序曲以及拉维尔的《圆舞曲》。

在亚琛指挥演奏《菲岱里奥》之后，他又指挥演奏了瓦格纳的《英魂传唤使》和施特劳斯的《蔷薇骑士》。后来，当亚琛音乐总指挥彼得·拉比忙于在柏林作客座指挥时，卡拉扬还指挥演出了几场交响音乐会，引起了很大的反响。年长的拉比很快视卡拉扬为主要竞争对手。卡拉扬出名了，他被邀请到更高一级的剧院——法兰克福和卡尔斯鲁厄——指挥。他当时还不到30岁，却已是青云直上。“当人们争先邀请我时，”卡拉扬说，“亚琛市市长，一个思路开阔的人，对我说：‘无论他们要给你什么，你都可以在这里得到。’因此，我与亚琛签了为期六年的合同。”

六个月后，卡拉扬就已经长足地长进了。他不仅是亚琛国家歌剧院的音乐总监，在1935年初他就取代拉比成为音乐总指挥，这使得拉比非常恼怒。“亚琛的音乐生活已全部置于我的控制之下，”卡拉扬说，“当我签合同时是最年轻的音乐总监（仅27岁）。我被认为是事业上正处于上升期的人之一。”

拉比在政治上得到了补偿，他成为第三帝国音乐局的头面人物，这个局是由约瑟夫·戈培尔主持的帝国文化局的一个下属机构，而约瑟夫本人自1933年纳粹掌权起曾当过阿道

夫·希特勒的公共教育及宣传部长。而当别人正为艺术和政治的分离而争辩不休时 戈培尔却对此了如指掌。“文化是第三帝国的一面幌子。”卡拉扬从一开始就这样认为。

据卡拉扬本人讲，从这个时期（1935年）起他开始受到让他加入纳粹党的压力，他那误入歧途、充满冒险的纳粹生涯也就从此开始了。“当纳粹刚来时，我还不是其成员，”他说，“而是作为亚琛歌剧院的音乐总监，而且我也无政治倾向。但当我要给那张将使我成为音乐总监的合同书签字时，我的秘书走了进来告诉我：亚琛的纳粹组织负责人曾提起过此事，认为对我的任命很难得到批准，因为一个将要成为音乐总监的人连纳粹成员都不是。

“现在我可以告诉你们我当时是怎样看待这个问题的。我过去经常滑雪，给我做伴的是位奥地利向导，他跟着我走南闯北。有一次，当我们去瑞士的一个山区时，我被告知：除非我加入当地的瑞士阿尔卑斯山俱乐部并雇一名瑞士导游，否则我们就不能成行。我很想在那儿滑雪，所以就答应了，这样我就成了其中一名成员并雇用了导游。对我来讲：加入纳粹的事也没有什么两样。

“当时，在我面前的只有那张要我签字的纸，在它的后面是无尽的权利和那笔可维持一个管弦乐团的生存，使我有能力自由自在地举办音乐会，周游世界的可观经济来源；而且当时我已有秘书，办公室，正处于事业的黄金时节。他们说我所必须做的只是成为一名纳粹党员，并定期为他们举办几次音乐会，仅此而已。我最后还是答应了，觉得这样的事没有什么大惊小怪的，仅签个字而已。但后来人们总是这样说：‘你是个当然的纳粹分子。’”

在战后的1947年，卡拉扬在萨尔茨堡音乐节上碰到了一个人名叫埃奇·莱斯利。当时莱斯利是住在苏黎世的一名英国外交官员。他虽是一名政府官员，但终生爱好音乐。他对音乐指挥发表自己的见解，并时常在古典音乐杂志上发表文章。他与卡拉扬一见甚笃，从此成为挚友。1947年，卡拉扬正住在圣安托等待由四方委员会对他的历史进行清查。当时莱斯利在该地也有一寓所，两人经常在晚饭后见面。"卡拉扬当时告诉我：他只要能在亚琛找到工作，让他干什么他都愿意，"莱斯利今天是这样说的。

"但你必须对他的神圣使命有所了解。有一次我路过他的住处，他正好出去散步，给我留下字条让我等一会儿。屋子里到处都扔着各类宗教书籍，上面划得密密麻麻，并在行间写满了注解，他回来后，当我问他这样做的原因时，他回答说：无须忠诚也能信奉上帝，因为上帝是无所不在的。莫扎特还是个孩童时就写出了交响乐，而这点连赫利迪提也解释不了。卡拉扬认为：对这种现象的解释只有一个，即人们生来就是上帝给这个丑恶的世界增添一点真善美的工具。'我被赋予了特别的才能和天资，'卡拉扬告诉我，'毫无疑问这都是上帝给我的，而我所须做的是将这些才能和天资发展得更完美。我的夙愿就是尽可能完美地创造音乐并使之家喻户晓，我还要为电影谱曲。'

"批评家们称卡拉扬为傲慢的上帝，"莱斯利说，"而卡拉扬自己却认为他是上帝的工具。对自己历史使命的履行他显得无私，无畏。他曾告诉我：'我干过很糟糕的事，'但将这些事解释为完成自己使命的一部分。"

卡拉扬经常提起他是怎样加入纳粹的，这已成为他过去

经历中人人皆知的部分。而现存的那些可导致各种各样结论的资料却从未动摇过他。

这些资料的最早披露可追溯到1957年发表在《高保真》杂志上的一篇由保罗·莫尔写的题为《操纵者》的关于卡拉扬的文章。"事情的真相是这样的，"莫尔写道，"赫伯特·冯·卡拉扬是在萨尔茨堡加入纳粹的，而不是在亚琛；并非被迫在1934年入党，加入纳粹的时间应为1933年4月8日，当时希特勒掌握权力刚刚过了两月零八天。他的纳粹党员证号码为1607525。他交纳了当月的党费，但在四月末他就返回了德国，结果在纳粹组织管理上引起了一次小小的纠葛：因为他当时并未拿到党员证。但回到乌尔姆后，他在1933年5月1日澄清了此事并得到另一张证件，号码是3430914。这些事实都可在现存柏林的美国委员会资料中心一份纳粹党的卷宗中找到，这似乎要比赫伯特·冯·卡拉扬本人的记忆更可信。"

25年后，这些资料再次被披露，这次是由德国音乐研究家弗雷德·波里伯格。在他那命为《纳粹国与音乐》的书中，波里伯格证明了卡拉扬在NSDAP（即纳粹党）中的"双重"党员身份，其中所提到的入党日期和证件号码与1957年莫尔所写的正好相符。

卡拉扬马上对这些材料的出版发行作出了反应：波里伯格从柏林资料中心得到的档案是污辱性的。"简直是无中生有，"卡拉扬告诉我时带着蔑视的表情，滔滔不绝地讲起来，用力地挥舞着手，就像当他要一个乱哄哄的乐团安静下来时所打的手势一样，"我都觉得没有必要谈起这件事，太可笑了。波里伯格那样写不过是为了赚些稿费而已。"

几个月后，我从柏林档案中心拿到了我找的材料，也包括上面所提到的党员登记卡的影印件。我将它们拿给住在安尼夫的卡拉扬本人看。他先问我是从那儿得到这些档案材料的，然后露出几分愠怒的神情说：这样的东西是可以杜撰出来的。他好奇而又小心翼翼地拿起这几张纸，靠近灯看了几秒钟后问道："我的签字在哪儿啊?！看看，上面没有我的签字。"我问他怎样看待这些东西，他看看我，耸耸肩答道："它们是伪造的。"（纳粹成员登记卡上没有成员的签名，而由纳粹官员填写。）

令人奇怪的是，与卡拉扬自己判断不相符的东西是在纳粹的档案中发现的。在柏林档案中心，现存一叠很有意思的来往于纳粹党总部和基层组织间的信件，都在讨论一个有争议的问题：卡拉扬究竟是何时加入纳粹党的。现在如果想要弄清楚谁先写这些信，先提出这样的疑问都是不可能的事，但从现存几封信的内容里还可略见一斑的：

——一封纳粹党总局与纳粹在奥地利的金融管理局有关卡拉扬党员资格问题的信件，信的日期是1939年1月5日。从这封信上看，卡拉扬很明显前后两次加入纳粹：一次是1933年4月8日在萨尔茨堡，证件号是1607525；另一次（没有注明住址变化）是1933年5月1日，在乌尔姆。此信对4月8日的"省级"成员资格是否有效提出咨询。

——署明日期是1939年2月4号，由纳粹在奥地利（维也纳）的代表与慕尼黑的纳粹财政大臣间的信件认为：应由萨尔茨堡总部来决定卡拉扬4月8日的申请是否有效。

——当天（即2月4日），维也纳的纳粹组织和纳粹在萨尔茨堡的财政大臣间的一封通信要求对上述问题进行解答

——注明日期为1939年5月15日的信件是由萨尔茨堡城市集团“诺尔城市”发给在萨尔茨堡的纳粹财政大臣的。该集团总裁还提到与纳粹党员赫伯特·科雷恩间的一次谈话，该人曾在萨尔茨堡签署同意卡拉扬加入纳粹的文件。他说当时卡拉扬交了五先令，他还开了收据并将卡拉扬的申请归入了萨尔茨堡征兵站的档案。纳粹党在当地被禁止后，卡拉扬就去德国了。科雷恩说：卡拉扬离开后再没有给他写信，并肯定卡拉扬从未在奥地利交过党费。科雷恩还计划找出这些证据来证明他自己的陈述。（复印件被送往慕尼黑）

——1939年4月7日由慕尼黑纳粹总部发往党在科隆——亚琛的财政大臣的信认为：卡拉扬1933年4月8日的申请是无效的，因为他没有交党费：而1933年5月1日的申请才算有效。该信还夹有一封给卡拉扬本人的党章并要求将此书转交给他。

——一封于1942年12月12日发往在柏林的帝国首相官邸的信认为：卡拉扬的正式入党时间是1933年5月1日，党员证号码是3430914，从1939年7月13日起开始得到党章。

这样，我们一方面获得了从已宣告失败的纳粹仓惶逃离时留下的不甚全面、乱糟糟的书面材料中核对、整理、归类出来的证据；而同时又拥有卡拉扬本人肯定的辩解和严词否认。卡拉扬既然从未想隐瞒自己曾是纳粹党成员的事实，那么他为什么还要对一个似乎已无关紧要的加入时间问题固执己见呢？要知道，卡拉扬现在仍坚持自己1935年的入党时间，或许这样做可以缓和一下入党这个事实本身；或许为了提供一个有理性的、人们都可以理解甚至接受的辩解——为了继续一个人的事业。入党的时间是四月还是五月，是希特勒掌

权后的第一个月还是第二个月，从很大程度上可以说明卡拉扬的政治观点以及他的计划安排。这一点是不容易被理解的。

“对当时不在德国或奥地利居住的人来讲是最不容易理解当时所发生的一切的，”卡拉扬说，“我曾对我妻子讲过这些情况，但她仍茫然不解。甚至包括以那段历史为题材，由不同国家——德国、法国、美国——所拍摄的电影——局外人是不理解那段历史的。由于第一次世界大战所带来的后果，当时不满情绪四起，而赔还战争赔款又谈何容易，共产主义也开始出现，德国、奥地利实际上成为各个不同的政党争权夺利的战场；与此同时，希特勒也羽毛渐丰。如果持客观、全面的观点，你就会发现：振兴经济的观点在当时是最受欢迎的。这就解释了一直在全世界萦回的问题：象纳粹这样的可怖之物怎么能存在这么长时间？另一方面，如果仅仅认为希特勒是屠夫，那么7000万人怎么会紧跟他呢？那是绝对不可能的事情！”

要能理解当时奥地利对希特勒的反应，必须清楚：直至1918年，封建体制仍盛行于奥地利，这一点是至关重要的。直到那时王朝还在统治着全国的商业，有着其它地方无法与之比拟的兴旺与典雅，大部分国民都各行其事，无忧无虑。哈布斯堡国王还是颇有建树的。一位奥地利社会学家将哈布斯堡式对事物的态度描绘成被不墨守成规所冲淡的专利主义。这个多种族的强大帝国的存在滋长了存在于大部分奥地利人中的满足和骄傲。最令人惊奇，令非欧洲人难以理解的是：哈布斯堡王朝兴盛时间长达六个世纪。

在美国革命和法国革命期间，一股共和民主的潮流席卷欧洲，但在19世纪的奥地利却很少有持续的民主思潮。成立

于19世纪80年代，目的在于以政治武装人民的奥地利工人教育俱乐部没有多久就寿终正寝，其中有一个俱乐部因无人前往而很快关闭。这是为什么呢？原来俱乐部成员聚集的小酒店里仅提供劣质的啤酒！

1919年，当民主被突然强加在一个已经因《凡尔赛条约》的实施丢失了大量国土而晕头转向的奥地利国家时，其结果自然不容乐观。一个民族怎样能接受一个突然倒退65代的生活方式呢？适应这样的转变当然需要很长的时间。直到1985年，君主立宪的阴影还在笼罩着奥地利。而在1919年，大部分奥地利人还基本认为民主原理和共和政府都是荒唐可笑的，当时政党遍地，也无多少人参加选举。对《凡尔赛条约》的敌视加剧了社会的紧张；人们千方百计地要请回皇帝；当时，国民们都满腹牢骚，发泄着愤懑和不满。

正如卡拉扬所提到的：当时经济很不景气，饥荒席卷全国，就业难以解决。皇室成员改当司炉工，贵族爵士在酒吧弹奏钢琴糊口，而上校们摇身降做酒店老板。到1921年时，通货膨胀已经无法得到控制，奥地利只能依靠一些慈善组织（比如“胡佛救济机构”、“夸克斯”等等）的施舍而勉强度日。没过几年，奥地利就从一个世界强国跌落为一个满目凄凉的国家。

1930年，奥地利曾有了一丝希望的曙光，那时国内秩序相对稳定，奥地利在国际联盟中也有了很好的声誉。当希特勒在德国大选中赢得600张选票之时，纳粹对奥地利的全面干涉就开始了。当时对安施卢斯问题的争议、各政治派系间的吵闹及邻国实施的关税壁垒政策所引起的喧嚣不绝于耳。到1933年时，奥地利人对前途的抉择范围无外乎这样几种：要

么实行共产主义或天主教统治；要么与强大的德国联合。大多数奥地利人认为：要使经济和政治复苏，最好的办法是加入德国（不包括国家政治的联合）。希特勒的独裁与跋扈对已经习惯于强权专制统治的奥地利人来讲不足为奇。至于希特勒在《我的奋斗》（1942年）中明确表达的反犹太主义思想和吞并奥地利的企图，奥地利人认为对此不必过虑。当时欧洲的反犹太主义者，就像当今世界上的种族主义者一样，到处都存在着。对当时疲于奔命的奥地利人来讲，边界那边的形势自然是极富有吸引力的。他们想加入更强大的德国。

“我们当时在距边境仅七公里的萨尔茨堡能亲眼看到希特勒正在德国实施改革计划，”卡拉扬说，“那时德国有600万人找不到工作，所以希特勒声言要建设一个公路网，这在当时是闻所未闻的；他还说人民将有工作可干，有东西可买。当然，他也在积极备战，第一次世界大战使他体会到了‘机动’的价值。他支持大众汽车公司发展生产，推出了‘VW甲虫式’汽车新产品，这种轿车实用，廉价，可靠性好，几乎在无路面的情况下也能行驶自如，取掉其车身，马上就变成一部军用轿车。波斯赫博士确实是一个天才！希特勒还说：每个工人都将会拥有小汽车，我们一笑了之——当时拖拉机还鲜为人知，拥有小汽车又谈何容易！我们都朝思暮想得到小汽车，我自己就有这种感觉：小汽车可以改变一个人。我在乌尔姆时还买不起小汽车，但三个月后我在亚琛就开始有自己的轿车了。当我第一次开着自己的车去指挥音乐会时，我的工作就变得更有价值了，因为工作给我带来了小汽车。

“人们说：我更喜欢给我带来这一切的工作，当然也包括房子。住在深山老林地带的贫穷的奥地利人都能看得见边

境那边的德国人过着比自己更幸福舒适的生活，每天穿越边境的列车满载着带了各种东西进入奥地利的游客。当时奥地利人只希望德国能将他们合并。”

在塞巴斯地安·哈弗纳所著的妙趣横生的题为《关于希特勒》的研究文章中，作者在评论希特勒1930年至1941年间所取得的成就时将卡拉扬提到的这个“经济奇迹”列在首位。“到1936年时，”哈弗纳认为，“就业问题已完全解决。再无因粮食短缺而出现的怨声载道，取而代之的是持续平稳的经济繁荣……无用和绝望已让位于把握与自信……而经济从萧条到繁荣的转变是在没有引起通货膨胀的情况下取得的，工资和物价都很稳定。这一点就连路德维格·爱哈德在战后的西德也未能成功地做到。

“要描绘一番德国人对这个经济奇迹所反映出的惊讶和感激是很困难的，这个奇迹使得成千上万的德国工人在1933年后由社会民主主义者和共产主义分子转而支持希特勒……而那些继续反对希特勒的人在别人看来则变得有些过于吹毛求疵了。”

甚至连乔海姆·弗斯特这样谨小慎微的历史学家在他所著的希特勒传记中也对此事做过这样的描写：“如果希特勒在1938年末死于暗杀或意外，几乎没有多少人怀疑他是德国最伟大的政治家，德国历史上的完人。而他那富有侵略性的演讲和反犹太主义的、重新划分世界版图的《我的奋斗》就很可能会被认为是年轻人的冲动而被搁置一边……”

哈弗纳指出：希特勒的成功无不伴随着提心吊胆，小心翼翼。“总的来讲，对最初几年混乱局面的应付自如应归结于希特勒心理战的胜利。”值得一提的是希特勒倡导实施的

对奥地利的“1000马克关税”，规定每个越过边境进入奥地利的德国人必须先交1000马克。

“这个关税法的实行有很大作用，”卡拉扬说，“1000马克是一辆轿车价格的四分之一，旅游业马上就遭受了很大损失，中档的酒店都几乎空无一人。其它饭店都是为更有钱的人，其中大部分是为外国游客准备的。”

当德国人于1938年“侵略”奥地利时，奥地利人早已是求之不得了。“对奥地利的侵入是从提洛尔开始的，”卡拉扬说，“那里的人民敞开边界，德国人一进来就受到英雄般的拥戴。奥地利人比纳粹分子还要更‘纳粹’，可谓信仰的狂热改变。后来战争就开始了，人们方明白这样一个真理：为人们发布消息的国家机器是建立在谎言之上的。”

那么，要理解年轻、赤诚、单一、武断、自信而又踌躇满志的赫伯特·冯·卡拉扬在1933年时是怎样地崇拜希特勒就是很容易的事。与这个正在崛起的政治风云人物间的某种共同的气质是无法在象卡拉扬这样一个雄心勃勃、富有洞察力的年轻人心中被抹煞掉，因为他自己正在准备急风暴雨般地开创自己的音乐世界。他们年龄相差29岁，都出生在四月份，前后仅差15天；两人都具有艺术家的气质，意志坚定，以自我为中心，激情满怀。两个人相似的东西不胜枚举，从对开飞车和瓦格纳歌剧的喜爱到他们共有的总想高人一等的气质；希特勒对自己想得到什么了如指掌，卡拉扬在这方面也毫不逊色；他们都喜欢“单独表演”，都好对别人发号施令。

那些了解卡拉扬的人，那些曾和他共过事的人都认为他甚至算不上是纳粹主义的狂热支持者。卡拉扬确与一般纳粹

分子不同，他不是追随者。屈膝求荣不是卡拉扬的风格。

而且，德文杂志《明镜》（1984年6月18日）是这样描写的："1935年，在亚琛举行的庆祝该地区纳粹成立的集会上，卡拉扬指挥750名歌手，100人的伴奏乐团演出了一场专为希特勒创作的名为'新战线的庆祝'的组歌，而且该组歌的词作者是巴尔德·冯·斯罗赫（斯罗赫后来成为希特勒青年冲锋队的头目）。""这个组歌中的歌曲包括：'希特勒'、'前途的指引者'、'啊，祖国'和'堡垒'。""当卡拉扬觉得有必要庆祝希特勒进入奥地利时，他当即在该组歌里加上了贝多芬的名剧《菲岱里奥》。"

政治，除了那些与音乐有关的外，似乎并未引起卡拉扬多大的兴趣。他是个完全的实用主义者，只对加强自己在音乐领域的地位念念不忘。对每一个欧洲的音乐巨匠来说：和市长、州长、总统或议员们保持一种尽可能好的关系都是至关重要的。特别是在奥地利和德国，这一点显得尤为重要。在那里，能到卡拉扬那样地位的人，其身份几乎相当于一个政府内阁成员。只有到了一定地位，他才能得到支撑各种音乐团体和音乐节的重要的财政扶持。

也许是希特勒本人使得卡拉扬对参与政治失去了兴趣，因为卡拉扬刚接触政治时就受到了打击，这使他陷入了困境。当他与有四分之一犹太人血统的一个女人（即他的第二个妻子安尼塔·古特曼，1942年与他结婚）结婚时，纳粹最高统帅部找他的麻烦；在战后清除纳粹时，他又与同盟国有纠葛；直到今天诸如此类的麻烦还在困扰着他。他对波里伯格所著那本书的反应使得他名扬世界——关于他的材料在世界上广为出版——卡拉扬和柏林爱乐乐团在以色列至今仍不受欢迎。

但更重要的是，有迹象表明：加入纳粹对他身心造成了某种危害，他不愿意接受这样的事实（不愿道歉认错），甚至拒绝提起它。别人一谈起这个话题，他就严词驳斥，辩解道："对我所做过的任何事，我都敢做敢当。"他会立刻将这一切归结到他的事业上："如果我当时没有留在德国，而去了美国，会是怎样的情况呢？我不知道。我当时曾有机会去斯德哥尔摩广播交响乐团，而且那个乐团相当不错，他们也很喜欢我；但他们的日程安排得太紧，并且我还得放弃拉斯卡拉乐团，而且不能够去伦敦指挥，因此我谢绝了。我想假如我当时离开了德国，我就不会取得今天这样的成就；我当时也有可能去一个美国交响乐团找个工作，但我就不会有现在这样全面综合的音乐锻炼机会，在美国，乐团的音乐总监都被太多的事务性工作束缚着，不会有这样充裕的时间。"

但当有一天卡拉扬正以引起作曲家创作情感的材料为题谈起音乐表现时，他又题外生枝，谈起了与音乐表现毫不相关的精神分析，谈到了他很崇拜的卡尔·江，还提到要理解各种事物发展的基本原理必须首先从情感上排除那些不知晓的事件等等。"这是很困难的，"卡拉扬说，"如果一个人能成功地排除外来干扰，那么他就无法干预他物。

"我曾经受过精神分析法治疗，"卡拉扬继续对我说，"当然主要是出于个人的兴趣，我想对自己更加了解一些。那次疗程持续了两年时间，当时是在战后。因为战后有一段时间当我走在街道上时，我所看到的人不是缺胳膊就是少腿，要么就是双目失明，我的注意力只集中在被破坏的物体上——受伤的或致残的。时间当然会愈合一切创伤的，但那次分析疗程后我发现自己具有另外一种对我，当然也包括我的音乐

生涯非常有帮助的感觉。从此，我不再集中于事物悲观的一面，开始专心于创作，创造，而不是破坏。”

亚琛是卡拉扬真正开始音乐生涯的福地。他的第一个演出季节是1935—1936年，很快他就能请到知名的独唱演员光临他的音乐会。他锲而不舍地追求高质量的演出，此事在当地见报后，也帮助吸引了一批他所希望的天才演员。在那个演出季节，他还首次指挥了后来定期为纳粹统帅部演出的音乐会，那天是4月26日，几天前德军刚刚占领莱茵河非军事区，演出的地点是在布鲁塞尔。

他开始在斯德哥尔摩和阿姆斯特丹当客座指挥，并于1937年6月首次在维也纳国家歌剧院指挥演出。那次演出后，他被授予乐团主任的头衔，这对一位年轻的指挥家来讲是最高的奖赏，但卡拉扬拒绝了。虽然他还不到30岁，卡拉扬觉得坐第三把交椅，甚至坐第二把交椅都与他的本性格格不入。

卡拉扬是在以自己的力量与世抗争。正如他所说，他在主宰着音乐生活，同时也在吮吸着别人之长。当时并非只有维也纳邀请他为客座指挥，从柏林方面也发来两个邀请：一个来自柏林爱乐乐团，邀请他指挥一次音乐会，卡拉扬未接受这个唐突的邀请，因为该邀请不能保证他有足够的排练时间；另一个邀请是柏林国家歌剧院发出的，请卡拉扬在柏林指挥排演一部歌剧。“弗特瓦格勒在前一年刚刚离开该剧院，”卡拉扬说着，未做更多的解释。（弗特瓦格勒由于他最初与纳粹的一次小摩擦而辞职。保尔·兴德米的歌剧《画家马西斯》的公演由于希特勒本人不喜欢兴德米的作品而被勒令取消，弗特瓦格勒写了一封公开信为兴德米的作品辩护并极力要维持原先的决定，但未成功，他遂辞去了在国家歌剧院、柏林

爱乐乐团的任职和第三帝国音乐局副局长的职务。他虽然常回到爱乐乐团，但不再去歌剧院了。）"他们正在寻找一个人来代替他。在所参加的七八名应试者中，我是最后一个去的，我被授予了这个职务。我当时并不想离开亚琛，因为我在那儿过得很快活，我不能让他们失望，所以我就提出能否先签一个30场的演出合同，剩余的时间由我自己安排，他们同意了。这样，我先在柏林呆三天，然后在亚琛呆四天，每星期我在火车上度过两夜。至今人们还说我那样奔来奔去地工作多累啊！而我对往事的回溯只有这些：当时我从未有过假日，每星期连续工作七天。"

卡拉扬在亚琛的演出季节一直持续到六月份，他接着在七、八月份忙于萨尔茨堡音乐节和音乐节所开办的夏季培训班。"当然那儿也有一些名声显赫的音乐家，但他们只是来提提建议就离开了，而培训那些年轻学员的担子则落在我的身上。但这些对我的英语提高很有帮助，这使得我与音乐的不解之缘更深一步。我也进一步拓宽了我的演出领域，并将别人指挥演奏的方法与我自己的做一番比较。

"当时我的客座指挥的日程排得满满的，包括一些在广播节目中的演出。后来在柏林我还指挥了莫扎特的一部新作品《魔笛》，引起了很大的轰动。这是我一生中感到非常危险的时光：一切变化得太快了，我眨眼间取得了那么大的成功，以致于我有些忧心忡忡了。因为不论我到那里，总要引起轰动，人们说以前从未有过这种情况。这样一来，首先将其它指挥家们推到了我的对立面；其次，观众对我的期望过高，我无法满足他们。我有时在指挥完一次音乐会后，却不知将会发生什么事，也许由于出色的演出，整个剧场都要坍

塌了，可这也不过是一次音乐会啊！或许是一次精彩的音乐会，但也不至于如此！人们开始议论，说我是一根正在急速燃烧的蜡烛，不久就会燃尽自己。”

当时的各种压力确实对卡拉扬产生了影响。“在亚琛时，我做事情开始难以专心致志。也许我的工作量超负荷了。我不能用我所希望的方式表达自己，也许我觉得我已不能主宰音乐，我就好像被装在一个玻璃笼子里，感到很压抑，这是男人们都要经历的那种变化之一。

“我花了很长时间想找出解决这个弱点的办法，”他回忆道，“后来有一天当我路过一个书店时，我发现了一本书，当时它似乎要跳到我面前说‘读读我吧！’。这是一本英文书，书名是《瑜伽功释解》。我买了这本书，认真阅读领会一番。我开始在早晨锻炼，运动量或多或少，但从未间断过。我还收集有关这方面的书去读，去拜师。有一段时间我每天要做两个小时的瑜伽功，这对培养我能专心致志产生了很大帮助。”

就连一个业余嗜好，卡拉扬也不轻易放过。当他对某事感兴趣时，他总要锲而不舍地干下去，直到自己成为那方面的专家。就连最初只看作是治疗精力不能专一之良药的瑜伽功，由于对他的内心感情与音乐的和谐一致有一定的效果，他终生都没有放弃。他的音乐知识，甚至当他还只有20多岁时就相当丰富了，而他所能指挥演奏的作品随着年龄的增长而与日俱增；他是一位非常杰出的钢琴家，与其它许多演奏家相比，他对各种乐器的演奏技巧有更深的理解。对卡拉扬来讲，仅做一名一丝不苟的学生是很容易的事。所以在30岁时，他已经沉浸于他所从事职业中的那些难以理解、复杂抽象的方面：意愿的转达，音响效果的取得，对音乐内部结构

的表达等等。他练瑜伽功（后来还有禅宗）愈有进步，他愈能体会到这些深奥而直观的哲学包含着打开他所面临各种谜团的金钥匙。

今天，卡拉扬对他自己的指挥只是简单地如此描绘一番：对他来讲，指挥演奏只是站在指挥席上，闭着双目，以他特有的那种软弱无力的姿势将身体移动着，“进行指挥是一个难以理解的经历，当音乐逐渐达到高潮时，我就完全忘却了我的动作。我的双手已经被训练了30年，它们与我本身的感觉彼此不相干，它们自动做着动作，音乐就响了起来。能够与音乐本身的内容相融是件了不起的事，这需要练习，不停地练习，直到你忘却了双手的动作；同时，在指挥演奏中假如发现一名歌手或演奏员出了差错，你要能予以马上纠正，并且动作之快令其它人觉察不到。有一次，一个音乐家正在弹奏一长段曲子，突然加快了速度——那是我让他快起来，因为我感到这个人有点喘不过气来，所以我让他弹奏得快点。第二天，他找到我说：‘我真有些不能理解。’我回答说，‘我当时已与你融为一体，感到你有些喘不过气，马上就有弹奏不完那个曲子的危险，所以我就加快了速度。’那就是你与弹奏者间的那种联系和默契，这是很难解释的。”

从他讲述的故事，我们可以了解到：在人生的路途上，卡拉扬一直在极力搜寻着能使自己与音乐、交响乐相统一和谐的各种有用的东西并加以吸收。“我一直很幸运，”卡拉扬这样讲道，“年轻时在父亲身边就总接触各种身份和职业的人。我很崇拜钦佩他们见多识广、各行其事且很有建树。所以我懂得了做什么可以成功，时至今日我仍有那种感觉。我不花费时间去阅读一些罗曼蒂克的书消遣，而是去学习，

因为我知道有更多的东西等着我去掌握。无论我们干什么，总有更多的东西等着我们去掌握，这就是为什么我总喜欢能教我点东西的人到我身边——无论是医生、科学家还是朋友，只要在某方面比我强都可以。大家都知道我爱发号施令，但在比我更有本领的人面前我甘愿成为奴隶。”

他还谈起过医生让自己的病人当面脱掉衣服接受检查的事。“当他们脱掉衣服时，”卡拉扬说，“医生从病人脱衣的动作过程中就发现他们得的是什么病了。”他还经常把自己第一次骑马越障碍的事挂在嘴边：“比赛的前一天晚上我怎么也睡不着，琢磨着怎样才能骑着那样的庞然大物越过篱笆。‘别碰它，’我的老师告诉我，‘将右脚抬起来，马就会驮着你越过篱笆。’”我们可以从滑雪、滑翔和爬山（“各山有各山的爬法”）那儿得到启迪，还可参考驾驶汽车时常用的一句谚语：“欲速则不达。”

正如卡拉扬所说的：虽然能否在乐队前表现出一种自信的气质是生来就固有的，但仍可通过后天的努力取得。他自己从很早起坚持指挥时不看乐谱就是这样的一种努力。从一开始起，卡拉扬就认为乐谱阻隔了他与音乐的交流，并影响了他对音乐的看法。“我一旦记住了乐谱，就尽量将我所看到的乐谱忘掉，”他说，“因为音乐中的看和听是完全不同的。

“我们说对乐谱要滚瓜烂熟——就是要记住。因为只有这样你才能在心中产生一种并不存在的音响。我就能做到，假如我想这样的话：独自呆在一间屋子里，身边没有乐队，没有录音，静静地聆听着歌剧《特里斯坦》。”

学习瑜伽后，卡拉扬这位学者又投身于其它领域的研究

每当一本特别的书吸引了他，卡拉扬就要设法找到此书的作者交谈一番——采用这种方法他结识了一流的司机、水手、滑雪运动员并使他成为这些运动项目的能手；用这种方式，他与东京一座寺庙的一位禅宗大师，建立了密切的关系。“他所著的书名叫《禅宗佛教》，上面还签着他的法号。——慧实也。这本书对我太重要了，上面所有的内容我几乎都记住了，”卡拉扬说，“后来当我真正见到他时，我觉得认识他似乎已有20年了。”在这位禅宗大师的指导下，卡拉扬探求着一种更高的“觉悟状态”。“他们给你布置一种荒诞离奇的作业：比如在池塘中放一个戒指，让你把戒指重新拿出来而不弄湿双手。做这样的作业时，他们先让你全神贯注地静思六小时，因为当你这样做后就会到达另一种境界——一种才智已失去功用的境界。那时，你就会感到事物都是各不相同的，事实上也确是这样的。有一个非常有趣的故事：一个男孩找到宗师要求跟着宗师学习。宗师让他走进一间小屋子里，全神贯注地想自己的父母亲，小家伙试了试，但总是做不到。因此宗师就问他最喜欢什么，孩子回答说他最喜欢他那头水牛。这样，这位男孩就走进这个小房间，一连三天集中精力想着自己的水牛。三天后，宗师走进屋子，让这位男孩出来，孩子回答说他已出不来了，因为他无法让那头水牛穿过屋门——牛角太大了。宗师这时对男孩说：行啦，你已经开始入门了。

“我认识的这位禅宗大师和另外25人在山上做‘集体冥思功’。他能够感觉到是否有人瞌睡或者要进入‘觉悟状态’，接着他就用竹制的苍蝇拍使劲地拍打他们的颈后，就好像正在驾车转弯，突然在路中窜出一辆轿车冲了过来。这样他们

就达到了另外一种精神状态，一种精神的平衡。

“受过折磨的人都会取得这样的一种精神状态，这一点我敢肯定。当第一次阵痛过去之后，再疼时他们已经感觉不到了。我得过好多次病，难受极了——太多了——突然间我超脱了，再也感觉不到疼痛了。

“从某种程度上讲，我与乐队也在做着同样的事。我们全神贯注于一个谜语，也就是我们所演奏作品的内容，在每次排练中，我们都全神贯注在这个谜语上。我们接受这个谜语就像天主教徒接受其信条‘因为荒谬我才相信它’一样。而且，如果我们能共同做到静思专一,生活就会有新的内容。这一点我们已经感觉到了，不是我们25人;而是我们100人都感到了。这就像坐在飞机里，飞机起飞了，载着我们飞向天空。

“在佛教用语中不说‘我来扔’或‘我来操做’，而要说‘它扔，它操做’。这个‘它’代表一种在你身后主宰万物的东西，人只能控制使用它一次，然后就任其所便了。每当我忘却了我是在创作音乐时，我就明白自己的这种感觉是正确的。

“在我充分准备后举办的音乐会上，我就再也听不见音乐了——我已与音乐融为一体。每次音乐会对我都是一次难以言状的经历，一次心醉神迷。这时，你已超越了自我——或者你所认为的自我。而这个过程你是无法控制的，是一种感化。”

如果说卡拉扬在亚琛期间所受到的来自音乐本身的压力正在减少的话，那么他身边的纳粹政治却正处于复杂之时，对他的干扰很大，而且对他很有风险。因为纳粹政治是以

个人利益基础上所产生的独特思维为其出发点的。为了达到将犹太人及他们的音乐从德国的音乐厅里赶出去的目的，约瑟夫·戈培尔在30年代中期已对所有的音乐，艺术及文学系统地进行了“民族化”，在那里一切都要从属于希特勒第三帝国意识形态的最大利益。“民族化”对所有第三帝国的成员都是强制性的，那些持不同政见者就会被送进集中营。

“他们是以宣称禁止演唱《马太受难曲》开始的，”卡拉扬回忆道，“当时传说很多，纳粹政权中的下层人士都极力想保护这首曲子。我说：如果把禁止演奏这首曲子的文件拿来，我就不演了；否则，我就不会停止演奏这首杰出的作品。而那些人当然不会善罢甘休。那些想得到什么却又无本事的人，只因为和纳粹关系密切，对上司唯命是从，就被授予了新的职务，而我却惹了麻烦。”

意志坚定的卡拉扬在诸多方面都是幸运的。与他签订合同的柏林国家歌剧院是普鲁士国家剧院系统的一部分，受控于普鲁士部长主席荷尔曼·戈林，而柏林国家歌剧院的经纪人、雇用卡拉扬的享茨·蒂尔迪和戈林关系甚好，这样卡拉扬就变为戈林的座上宾。此时，戈林已决定将他的音乐事业及剧院摆脱戈培尔的控制，而蒂尔迪也把保护天资聪颖的卡拉扬提到了自己的议事日程上了。

1938年，卡拉扬还接受了柏林爱乐乐团让他当客座指挥的第二次邀请，这对他在政治上的处境很有利，而且这一次他有充裕的排练时间。1938年4月9日，他指挥演奏了《哈夫纳交响曲》，拉威尔的《达菲尼与克罗埃》，还有《勃拉姆斯第四交响曲》。这次演出所引起的强大反响足以引起柏林爱乐乐团音乐总监，在德国音乐生活中最具实力的人物韦

尔海姆·弗特瓦格勒的极大惊慌。卡拉扬在1939年4月14日再次指挥柏林爱乐乐团演出，在这之后，他被嫉妒成性的弗特瓦格勒排挤出该乐团。卡拉扬还以柏林国家交响团的名义重新组织了由于该团指挥艾利赫·科雷伯离开而陷于停顿的一部星期天音乐会系列演出。尽管遇到了弗特瓦格勒的极力阻挠，卡拉扬还是在柏林站稳了脚跟。“我宣布要连续演出六场，而票在一天之内就被销售一空，”卡拉扬回忆当时的情况时这样说，“这使得许多人气急败坏,而我却安然无恙。我将该干的事都干了，什么也甭想阻止我那样做。”

弗特瓦格勒从未加入过纳粹，却与纳粹政治有着千丝万缕的联系。他当时实际代表着犹太音乐家在柏林爱乐乐团效力，由于某些原因，他称得上是纳粹政权的眼中钉，但纳粹却对他无可奈何，只能表面上加以保护，因为在政治上他是一位很有用的人物。当时由于几乎所有的犹太人指挥家（比如布鲁诺·瓦尔特、奥脱·科莱姆波罗等）都被赶出了德国，弗特瓦格勒就变得更具有号召力了。当时纳粹需要找一个合适的人选来打破弗特瓦格勒的垄断地位，很明显在卡拉扬身上，纳粹发现了能使以狂妄自大而闻名的弗特瓦格勒有所收敛的东西。

维也纳大学现代历史学院的奥里弗·拉斯科伯博士在他的博士论文中这样描述当时的情形：“1938年，普鲁士国家剧院经纪人享茨·蒂尔迪将他（卡拉扬）带到了柏林。仅仅过了两个月，在卡拉扬举办了他的第二次音乐会（演出的节目是歌剧《特里斯坦与依索尔德》）之后，柏林的评论家冯德·奴利就开始称卡拉扬指挥演出的音乐会为‘卡拉扬奇迹’了。这样的评论对年长的韦尔海姆·弗特瓦格勒多少也是有

打击的。至于卡拉扬的崛起对已有政治倾向的弗特瓦格勒的艺术地位究竟有多大的削弱力至今仍是个谜，然而当时卡拉扬至少已能与弗特瓦格勒势均力敌了。卡拉扬是以对政治满不在乎而著称的，但即便如此，他在1933年已成为一名纳粹党员了。

“这样，他的代理人，与赫姆勒关系密切的鲁道夫·弗德就能在弗特瓦格勒与卡拉扬之间所发生的竞争中起到一定的影响作用。”

卡拉扬经常说：作为一位年轻的指挥家，他受到了弗特瓦格勒（还有托斯卡尼尼）艺术风格的强烈影响。在维也纳上学时，只要有可能，他就要去观看弗特瓦格勒举办的音乐会。“他具有一种与众不同的气质，”卡拉扬这样评价弗特瓦格勒。“我尽可能地去参加他的排练，每一次排演都是与乐团间进行相互研究探索的过程——在这点上，他与托斯卡尼尼完全不同。”但一直到战后他（卡拉扬）邀请弗特瓦格勒到萨尔茨堡音乐节上指挥演出时，他们才见了面。“我们在火车上谈了谈，”卡拉扬对这次大概很短暂的相会没有做更多的说明，“我当时并未觉察到他对我怀有嫉妒心。”

在亚琛那段充满曲折、每星期都奔波于亚琛与柏林之间的日子里，卡拉扬于1938年7月26日与亚琛合唱团首席小歌剧歌手艾美·荷哥罗夫结婚了。尽管见过她的人都说她是个长相迷人、讨人喜欢的女人，但关于她的材料知道的仍很少。女高音伊丽莎白·葛利莫在卡拉扬担任亚琛乐团音乐总监期间，与当时该乐团的音乐会导演结了婚，并经常在卡拉扬的歌剧作品中担任演唱，她有这样一段评述：“我对艾美·荷哥罗夫的印象最好。她在自己表演的节目（即小歌剧）中表

现得是多么出色啊！由于她动作优雅、风格独特、极富乐感，很少有人能超过她。”对大自然的热爱使得她与卡拉扬走到了一起，尽管他们的婚姻只持续了两年。她于1983年悄然去世。

也是在1938年，两位不为卡拉扬所知的年轻的奥地利人——他们当时对他也只有模糊的印象——正在忙着准备离开欧洲，这两个人分别是亨利·奥尔特和恩斯特·海尔斯曼。他们以后将对卡拉扬产生重要影响，但在1938年不过是两位急于移民、别离家园的年轻人。奥尔特是半犹太混血儿，而海尔斯曼是四分之一犹太血统——这样的事在当时可要说得精确一些，马虎不得。奥尔特是一位国家音乐戏剧学院的学生，如果能找到工作，他一般担任导演助理；海尔斯曼是一位很有求知欲的演员。他们穿着印有“J”字母的衬衫，一连排了几天队等待准许他们去美国的配额，最后他们终于拿到了旅游签证——1938年3月后，这是唯一一种准许的签证——他们借口说由于要去参观美国世界博览会而延期去军队服役。他们本来要和一艘德国轮船去美国，可后来他们订了“美国阿基塔尼亚”号轮船的船票。他们于1939年8月1日到达纽约，接着就去伊利斯岛。奥尔特被准许在美国呆六星期，而海尔斯曼由于在美国有一定的“关系”而被准许呆半年。他们到达美国四星期后，战争就爆发了。两人直到1945年才双双返回奥地利，而此时他们已是身着美军服装了。

他们对眼前所发生的一切感到困惑不解。柏林那些充满紧张恐惧的日子不可避免地导致了一场战争，一场由卑鄙无耻的命令而发生的伴随着种族歧视和凶残暴虐的战争。任何一个国家当权者的统治风格都可以在大街上反映出来，以人

与人之间的争夺竞赛的形式反映出来，而作为引起这场你争我夺竞赛的人在这场竞赛中历来都是择优而用，从来不会失败的，特别是当这种权力被赋于一个独裁专制的政权时更是如此。纳粹所创造的那种紧张恐惧的气氛更助长了人与人之间的相互欺骗，阳奉阴违，敲诈勒索和人身污辱。就连那些在希特勒身边的人对这位难以琢磨、极富危险精神的狂人也是百般讨好、阿谀奉承——或许这样做是为了保全自己的性命。

甚至在一个比较温和的社会里，艺术和文化事业也被置于一种特殊的地位。在纳粹德国，除享有对社会秩序及各阶层生活机制有益的殊遇外，艺术和文化还被置于堕落的丛林之中。特别是音乐长期被德国知识分子拥戴为在所有艺术形式中最能使人变得高贵的艺术，一种人类求知欲的写照。一谈及艺术，每个人，也包括希特勒,都想施之以自己的影响。

要了解过去所发生的事并非易事，就连波里伯格写的里程碑式的书——作者为这本书花费了20年的时间收集材料，进行了329次采访，从192个不同的渠道得到信件并进行了认真的推敲——也被指控为以极端主义的方法污辱音乐家，并因此而受到批判。

作者在该书末悲叹道："除了音乐外，音乐家们一事无成！"正如丹娜·麦克在《新标尺》写到该书时所认为的："（波里伯格）拒绝承认这样的事实：对祖国和家庭热爱的感情可能已成为独裁政权进行专制统治的一种借口，甚至连象弗特瓦格勒这样有选择移民自由的著名音乐家也不例外。"

当时亲身经历过那种场面并对此仍记忆犹新的人却很快变得苟且偷生，畏缩不前了。似乎如果对那段历史说了错话

就会被再次谴责；其它人根本不愿谈及那段历史。从卡拉扬身上，我们多少可以看到一些这种情况的缩影。

他与自己的代理人弗德是在亚琛的亚琛国家剧院首次会面的。当谈到他（弗德）时，他这样说："当时有弗德父子俩，他们有时很粗鲁，但很善经商做生意。一人在为斯坦因威钢琴公司搞推销；另外一人邀请我去指挥柏林爱乐乐团，但没有排练时间。我说：至少要给我安排四次排演，否则我还是不去的好。我告诉他们我不是合适的人选。这样，我就一直等待着机会，最后还真起作用了。

"弗德与我私交甚好。直到战争临近结束，我才突然知道他也是秘密警察。我能理解他这样做的原因：他对他的艺术家就如同对其儿女一样，保护他们是他义不容辞的责任。他当时经常把这句话挂在嘴边：'如果一切顺利，就不必找我了；一旦有什么困难，你们尽管来找我帮忙。'那时，纳粹在各个乐团都安插了间谍对音乐家们严密监视，一有情况就立刻上报。作为秘密警察成员，弗德就可以有效地制止这些事情的发生，保护他的下属。"

然而，卡拉扬认为：操纵着他与弗特瓦格勒明争暗斗的人不是弗德，而是蒂尔迪。为什么蒂尔迪对卡拉扬产生了兴趣至今尚不清楚。或许作为柏林国家歌剧院的经纪人，他有这种慧眼识珠的能力，而这一点也是干好他自己工作的条件之一。随着弗特瓦格勒的离去和其地位的被取代，克莱门斯·克劳斯的出走慕尼黑，那儿就没有"有名气"的歌剧导演可供使用了，这时他就开始盯上了卡拉扬，但从一开始他就发现情况并非完全合乎他意，卡拉扬并非那种对指派唯命是从的年轻指挥家。

蒂尔迪开始给卡拉扬写信，请他指挥歌剧《卡利斯的市民》，卡拉扬在回信中表示同意，但他提出先要指挥《菲岱里奥》、《特里斯坦与依索尔德》和《纽伦堡名歌手》。蒂尔迪明确表示：要指挥瓦格纳的歌剧是不可能的，因为这些歌剧要由他亲自指挥。他建议卡拉扬指挥《卡门》。卡拉扬当即表示：那就算了，到此为止吧。蒂尔迪建议他们两人见一次面，并说他被卡拉扬的才能所吸引，请卡拉扬指挥《汤豪舍》，卡拉扬对此表示感谢，但表示他想指挥《菲岱里奥》、《特里斯坦》和《纽伦堡名歌手》。卡拉扬说：这并非先决条件，只是作为他的一个请求。蒂尔迪最后表示："你说的有道理，是我错了。"

卡拉扬的首次排演结束后，蒂尔迪把他叫了过去。卡拉扬回忆当时的情况时是这样说的："他对我说，'你是一颗伟大的艺术流星。'我刚要说什么，他打断了我：'不要说什么了，就坚持这样指挥下去，刚才你的排练我也看了，这方面的事我们以后就不必再谈了。'"

这样，卡拉扬于1938年9月20日指挥演出了《菲岱里奥》，于10月21日指挥了《特里斯坦》（就是被称为"卡拉扬奇迹"的那次演出）。他又于12月18日指挥演奏了《魔笛》。

蒂尔迪与卡拉扬之间的关系属于一种相互间的利用，他们并非是一对好搭档，因为两人都太习惯于各行其事了。"他很自私，"卡拉扬说，"他听不进其它意见，而我也明白自己天生不愿从属他人，我们俩人争执得很厉害。但由于蒂尔迪与弗特瓦格勒不和，我就变成了蒂尔迪用来攻击弗特瓦格勒的工具。

"这很像一场斗鸡比赛，人们将赌注押在我或者弗特瓦

格勒身上。在当时的报纸上可以看到这样的个人告示：'快来观看卡拉扬音乐会——票价是弗特瓦格勒的两倍'，或者是'我要预约卡拉扬的签名'。戈培尔并不在意弗特瓦格勒对纳粹的评论如何，虽然弗特瓦格勒对此看得很重，但还不足以引起戈林与戈培尔为此事而争吵。但蒂尔迪利用了这一点，尽管他也明白戈培尔永远也不会取代弗特瓦格勒。"

从戈培尔本人的日记中，我们也能看出他一直是支持弗特瓦格勒的。在1940年12月，他写道："弗特瓦格勒正在抱怨卡拉扬在报界得到的奉承太多，我不让他这样做。弗特瓦格勒为人正派；不管怎么说，他是一位伟大的音乐指挥。"几天之后，他又这样写道："弗特瓦格勒与卡拉扬之间出现了分歧。卡拉扬正被出版界广为宣传。我认为弗特瓦格勒做得对，他确实是闻名世界的人物。我制止了他们的争吵。"

45年后，当卡拉扬谈起这次政治阴谋的背景时，说了这样的看法："我当时对所发生的一切毫无觉察，我只是想安安稳稳地当音乐指挥。"他对当时所发生的事竟一无所知，这似乎有些不合情理；但不管怎么说，他当时所希望的安稳却是很遥远的事，因为蒂尔迪突然对卡拉扬"兵刃相见"，出卖了他。究竟蒂尔迪为什么要突然对这位为他效劳卖命之人反戈一击至今尚不清楚，或许他是在执行戈培尔的命令，这一点无人知晓。不管怎样，蒂尔迪开始背叛了卡拉扬，而这一点卡拉扬是从报纸上知道的。

"我拿起报纸，惊讶地发现：蒂尔迪已将答应让我指挥的一部歌剧给了弗特瓦格勒。我气愤极了，几乎不能自持。我马上前往蒂尔迪的办公室，但在里边没有呆几秒钟就告辞了。他对说我：'弗特瓦格勒一回到这个办公室，你还是马

上从后门出去的好！不要绞尽脑汁想弄明白这样的事，这是高级政治。'我告诉他我只想弄明白他为什么不履行自己的诺言。他把话题一转：'你的《魔笛》指挥得蛮不错嘛，为什么不再来一次?!'但我明白：《魔笛》是无法与《纽伦堡名歌手》相提并论的。

"这时，我决定改变自己的策略：我不和蒂尔迪争辩了，我本是一名好演员，为什么这时不表演一番呢？我决定这样做：'噢，是吗？'我说，'我得先考虑一下。是的，你说的是个好主意：把《魔笛》再指挥演出一次，在瓦格纳之后休息一下。好啦，或许几天之后我们再进一步谈谈。'

"我去看牙科医生，他的女儿是戈培尔夫人的私人秘书。我告诉他：我就要应征入伍了。几个月前在卢福特瓦菲我遇到了一位将军，我告诉他我想当飞行员，他说我已超龄了，不能成为一名战斗机飞行员了，但仍可当一名通讯兵，他还说如果我同意就告诉他，他会马上帮我申请。这样，我的牙医帮我治疗了牙病，并将他女儿叫了过来。她可以通过戈培尔的夫人与戈培尔联系。

"我去看望戈培尔。他总是特别细致地观察人。只有当你与他讲话时，你才能感到自己的存在。这一点我立刻就感受到了。他说：'这样说来，你想离开我们！'我回答说：是的，我要保卫我的祖国。他说：'为什么不用你的指挥棒去保卫呢？我们会送你去罗马尼亚、保加利亚。'我是这样回答的：指挥棒当然很好，但飞机的操纵杆不是更好吗?!他说：'战争结束后你就可以去当飞行员了。而现在你还是当一名乐队指挥更好！你精于领导管理别人。'"

埃奇·莱斯利说：是戈培尔本人极力想让卡拉扬应征的，

结果就出现了这样一个编造的故事——卡拉扬以参加秘密警察的方式来逃避服兵役。由于纳粹本来就对此事有些怀疑，这个故事就更显得合乎情理了。卡拉扬为了保护自己，不得不以偷听盟国电台广播的罪名解雇了亚琛交响乐团的两位成员。"李格对此非常得意，"莱斯利说。"他的评论是，'也许这两个人是很糟糕的演奏员。'"

秘密警察是盖世太保的情报机构，其目的是发现国家社会主义观念的敌人并通过警察当局对其采取相应对策。盖世太保和秘密警察两者关系相当密切。在战后的纽伦堡审判厅上，那些曾当过秘密警察的人是要被兴师问罪的，但对其成员都要单独处理。卡拉扬的所谓秘密警察的身份没有得到盟国非纳粹委员会的证实，而且卡拉扬也不愿再提起此事。每当有人提到此事，他总是说："这些都不是关键问题。"历史已无情地抛弃了他，他也只好承认现实了。

在这场纷争中，还有这样的谣传：戈培尔，这位好色之徒，想让卡拉扬去服兵役，以便能自由地接近卡拉扬的第二个妻子——安尼塔。卡拉扬说：他从未听说过此事。不管如何，尽管卡拉扬当时很愿意去服兵役，但还是未能成行。

那时卡拉扬在柏林的处境也并未见好：蒂尔迪巳和他翻脸，戈培尔也似乎把他遗忘了，而弗赫罗自己对卡拉扬的到来也不那么热情了。卡拉扬说：他与希特勒仅见过一次面，而且是仅仅握握手而已。当时他在指挥演出《纽伦堡名歌手》中的一段作品。据卡拉扬讲：在演出中希特勒咆哮如雷，中途退场。这是由于一名男演员在演出时发呆而影响了演出的正常进行，这使得希特勒勃然大怒。（希特勒对所演出作品的内容非常熟悉。）

“希特勒理所当然地想弄清楚发生这种情况的原因，”卡拉扬说，“有人将我指挥演出从来不看乐谱的事告诉了他。当弗特瓦格勒被问到这样的问题：指挥演出能否不看乐谱时，他的回答是否定的：那当然不行。所以，蒂尔迪让我在指挥时必须将乐谱摆放在指挥席前，我遵命了，但将乐谱反过来放着。我那时一点都不想自我反省，真是太固执了。”

在戈培尔的日记里（1940年11月），有这样一则有关弗赫罗及卡拉扬的描写：“中午与弗赫罗在一起……我给他介绍着维也纳的情况，关于这个城市对音乐的热爱，关于弗特瓦格勒和索尔教授……他称赞着这个古老学校治学的勤奋、灵活、有条理性以及有良好的基本技能训练。弗赫罗对卡拉扬本人以及他的指挥水平评价很低……”

1942年10月，卡拉扬由于与安尼塔·古特曼结婚而陷入了与当局更大的冲突。根据纽伦堡种族法令全书，古特曼属四分之一犹太人血统。（可以想像卡拉扬与艾美·荷哥罗夫的婚姻关系这时也就正式解除了——或许就象他们当初草率成婚一样。）古特曼出身于一个富庶的产业工人家庭，她与卡拉扬的关系一直持续到他们1958年离婚止，这点在本书的后边还要提到。

下一步，卡拉扬又失去了在亚琛的工作。当时，他仍奔波于亚琛与柏林之间，甚至在与国家歌剧院闹翻后，他仍继续指挥星期天系列音乐会演出，而且只要有可能，就去其它乐团当客座指挥。1941年春天，他参加了柏林国家歌剧院在意大利的巡回演出（很明显他这时与蒂尔迪暂时休战和解）。一方面，这次巡回演出被认为取得了巨大成功；而另一方面，许多人称之为一次替纳粹涂脂抹粉的宣传。然而正如埃奇·

莱斯利所说："那时，任何一位在柏林工作的人都愿意不惜任何代价在德国以外找个工作。这次在意大利的巡回演出拯救了卡拉扬，是一次巨大的成功。"但是，后来卡拉扬为此付出了失业的代价。

这时，身居罗马的卡拉扬正拿起一份报纸读着这样一则消息：

……由于过份的频繁缺席，卡拉扬已被撤消了亚琛音乐总监的职务。……

所以，从这时起，卡拉扬就开始真正流浪于柏林街头了：携带着自己那位犹太血统的妻子，周围再无可供工作的音乐创作环境，冒着随时都可能降临的危险流浪着。他说：那时他经常去瑞士大使在乡村的别墅去寻求庇护。他曾在以前的一些演出中见过这位大使。在那里，卡拉扬用骑马来放松自己。毫无疑问，在那样恬静的环境中他可以尽情地想像指挥演出的情景。

他仍然在工作着，不论在何时，不管在何地，其中一些工作非常独特。他曾经历着这样一件事，而这件事称得上是对1942年德国所存在的那种极端荒谬的一次曝光。"当时有个人名叫格拉斯梅尔，"谈到这个故事时卡拉扬说道，"他是德国电台的总监，曾在第一次世界大战中当过骑兵军官，是一位标准的普鲁士贵族，爱好骑马，高雅的社交，当然还有女人。当战争结束时，他已是一位深谙社会之道的人。因此，他尽量接近富豪门第，并主动替他们追溯其家族历史，建立家谱。这样，他就与富绅们厮混在一起，距舒适的生活

也仅有一步之遥了。

"在他成为德国电台的头目之后，他即制定了一个计划。他暗自思忖：拜罗伊特是为瓦格纳音乐节建造的，而为布鲁克纳还未建任何纪念物，应该补上。他知道希特勒很热爱布鲁克纳，又知道在距林茨20公里处有一座女修道院，这个修道院包括一座教堂和一座很大的图书馆。当纳粹到达该地时，这个修道院就停用了。因此，格拉斯梅尔首先征用了这个修道院，然后就去找希特勒。他首先对该修道院的功德及院落的美丽赞扬了一番，并谈到将要在那里举办的弗特瓦格勒音乐会的计划是多么美妙，在月光中的西班牙骑士学校是多么富有情趣等等，真不愧是一位推销商。他最后告诉希特勒：应该马上修复这个修道院，把它建成布鲁克纳的圣殿。

"希特勒对此表示同意，并提供了巨款。装饰材料都是从巴黎购买的，还有一部四轮马车和与之配套的六匹马——车子里装饰着浅蓝色的锦缎。格拉斯梅尔占据了修道院角落上的一个房间作为自己的办公室，从窗户上可俯瞰左右——向左边回廊看可远达120米，向右达80米。那儿的房间多得数不过来，空间很大，且被华丽地装饰过。他还给自己配备了一个拥有25件乐器的私人乐团。

"他住在那里，过着一种怎样的生活?!他头戴学士帽，身穿以黑貂皮做衬里的袈裟，手拄银手杖，每天都与该院的老院长共进晚餐。

"后来，他觉得他私人乐团的规模应该更大一些，这对他来讲是再容易不过的事。他是德国电台台长，有许多广播交响乐团可供挑选。因此，他通过无线电设备先试听所有乐团的演奏，然后从中选出自己所需要的演员。这个乐团每天

都要进行一次排练，而指挥由乐团成员轮流担任。每个星期天都要在祭坛前举行一次音乐会，而演奏的主要曲目都是由布鲁克纳作曲。

"我后来在柏林见到了格拉斯梅尔。他问我：愿意来吗？我回答道：当然愿意，那个修道院给我的印象太深了，而且乐团也很棒。

"在与这个乐团进行排练之后，有一个人走进我的房间，问我：'你高兴嘛？'我回答说：'是的，我很高兴。'他又问道：'你现在精神状态正常吗？'我答道：'是的。'他又说为了肯定这一点，他要领我去修道院的地下室。地下室里边黑暗，潮湿，两侧的墙壁上有放着脑壳及人骨的壁龛；在地下室中间放置着布鲁克纳的尸骨。'你现在就站在平时乐队进行演奏地方的下面，'这个人说道，'布鲁克纳从未亲耳听过自己所写的《第八交响曲》，而你现在将有机会为他演奏了。现在我让你与他单独呆十分钟。'接着，他就关上门，把我一个人独自留在黑暗中。"

要了解卡拉扬在1940至1945年战争结束期间的许多情况是很困难的。那时，他与柏林国家乐团继续重复着每年举办六次音乐会的节奏，随着盟国空军的轰炸，所造成的损失越来越严重，乐团也不得不停地易地演出。从当时出版的报纸上可以看到他到处演出的简略报道。那时在音乐会上（特别有一次在巴黎的音乐会上），卡拉扬总要在正式节目开始之前指挥演奏纳粹歌曲《堡垒》。他也未停止继续找工作，卡拉扬还谈到了他当时极为争取在德勒斯登当音乐总监的事：

"卡尔·伯海姆已经离开德勒斯登去维也纳了，"他说，"因此我就询问关于这个职务的事，我当时很需要自己有一个演

出厅。但得到的回答是："不行，我们不要他这样的人。"因此，我就再未正式提出这样的申请。在距战争最后结束还有两三个月时，我就动身去意大利了"。

也许对卡拉扬那个时期的最好写照是由洛尔·萨尔茨伯格递交给咨询记者的那本全面的、单行打字、长达四页的关于他的事业生涯的正式自传。这本自传涉及了卡拉扬的家庭历史，第一次上钢琴课的情况，他所指挥演出过的一些重要的音乐会，所干过工作的合同及协议、指挥音乐会时所签的合同，他的婚姻，他所得到的各种头衔，甚至包括他女儿的生日等等。在他的年代表上，每年都要发生一次重大事件，只有1940至1945年间例外。在1940年，作者列举了卡拉扬与古特曼的婚姻（实际时间应在1942年），列举在1945年的事件是"在意大利度过了战争的尾声"。在这两年的中间是空白。奥地利人所注意的焦点都集中在这一段的细节上，这段空白反而更属引人注目的一段。事实是：直到现在，在就要到达生命长河的终点时，卡拉扬还是拒绝提供有关那些年的情况，指出：他宁愿让这段历史空白，也不愿意在其自传上添几笔"或许令人尴尬"的事实。

※　　　※　　　※

卡拉扬是1944年末离开德国的，当时距战争结束还有大约六个月。"当时的轰炸越来越厉害，"他说，"如果他们（纳粹）看见你在街上，就会马上递给你一杆枪。在米拉诺我有一个朋友是电台台长，从他那儿我拿到了一个指挥广播音乐会的邀请，实际上这不过是一种借口而已。当我被准许离开德国后，下一步就是设法找架飞机离开德国。这在当时是不可能的事，因为所有的航班都给军队的将军们留着。我

一连十天在柏林机场跑来跑去想办法，最后我找到了一个人，他是机场的一位官员，是个音乐爱好者。他说他将尽力帮助我，并记下了我的电话号码。他说：如果我一接到他的电话，必须在30分钟内赶到机场。我还记得当他给我打过电话后，我马上向机场赶去，到大街上时正好遇上了飞机轰炸，我在废墟中窜来窜去，最后终于按时赶到了机场。"

卡拉扬在米兰的一家收费低廉的旅馆住了下来，等待着机会，当然安尼塔这时在陪着他。由于偷渡出国，德国可以判卡拉扬死刑，进行惩罚；而一旦被认出是纳粹德国人，米兰的革命党人可以将他随时枪杀在大街上。卡拉扬夫妇碰到了一个名叫阿尔多·保兹的建筑师，保兹是一位音乐爱好者，他马上邀请卡拉扬夫妇搬到他家住下。外面街道上德国人、美国人与革命党人之间的枪战不绝于耳。卡拉扬说：在他们夫妇俩在保兹家住下两星期后，保兹就在街上被抓了起来，并以窝藏德国人的罪名被处死。（这种说法与卡拉扬以前所讲的有出入。在恩斯特·海尔斯曼所著的《赫伯特·冯·卡拉扬》那本书中，保兹并不是因窝藏卡拉扬夫妇才被处死的。）

根据卡拉扬本人讲，后来他们就搬到米兰城外的一座小山上住，那儿靠近科木湖，他与安尼塔在长达六个月的时间里只能勉强糊口度日。"当时有人警告我：必须每天都要请示当局，要求被遣返回德国。可我明白：如果那样做，我肯定要送命。我整日提心吊胆，不知又会发生什么事。我拿定主意：留得青山在，不怕没柴烧！尽管遇到了很多不愉快的事，甚至迫害，但我总算都挺过来了。我经常暗自思忖：如果让这种不愉快的事影响了自己而在心中形成一种难以克服的愤懑的情感，那么我就无法再创作音乐了。如果我是一名

警察，也许必须学会愤慨，否则他就对那些害人之徒下不了手，而音乐家就不同了。如果音乐家也陷入了那种情感，他同时也失去了自己的天性，这一点无须多讲。因此，那时我自己的所有不愉快就像雨点滚落屋顶、渗入大地一般荡然无存了。

"在战争后期，我的大部分时间都是在意大利度过的：我学习意大利语，并为此给自己制定了一个非常严格的计划，使出浑身解数去学习：我尽可能与更多的人交谈来提高自己的会话能力，就是在那里我将这种语言掌握到了我现在的程度。

"有件事让我至今仍记忆犹新：我在连续三个下午的时间里，看到了意大利的春天来临时的所有美景。我当时想：也许两星期后，我就永远不会住在这里了。假若真是这样，现在我就绝无遗憾，愉快而归了。

"当时我们就像两只黑天鹅一样孤零零地住在那里，周围没有朋友。由于我当时还属来历不明之人，任何朋友的来访只能给他们带来麻烦。我也不能接受邀请去指挥拉斯卡拉，因为盟军要求对所有的艺术家都要进行清查，看他们的政治表现以及是否已被遣返回国等等。"

有一封从美国罗马盟军司令部，APO794信箱发往罗马反情报中心的信，日期是1945年12月，内容如下：

姓名：赫伯特·冯·卡拉扬

1.根据档案记录，上述人系音乐总监，生于1908年4月5日，是亚琛纳粹秘密警察成员。

2.据悉此人前不久在罗马，据说其妻住在罗马三区的圣乔治饭店。

3. 请对上述情况予以调查，并将结果上报。

“我于九月中旬前往的里雅斯德，因为那儿距奥地利最近，而且我听说要从那里遣返一部分人回奥地利。我正好碰到了一位老朋友，他当时是一名英军上校（的里雅斯德当时被英军占领）。他一见我就说：‘天哪，你来这里干什么?’我回答道：‘正在想办法回去。’他又问：‘那你为什么不当指挥了？’我回答说：‘原因你也很清楚嘛!’‘那么，给我们当指挥吧，’他说。‘你可以来我们这里当指挥，我们想干什么都可以。给我们指挥演出三场音乐会行吗?’当时，各占领军都在复兴文化艺术，英军也不例外。我当时也无其它更好的选择，就答应了。他们有一个相当正规的乐团，六个月后我就能对这个乐团指挥自如了，一切都很顺利。他还想举行更多场次的音乐会，并答应如果我帮他当指挥，我就可以搭乘英军的运输工具回到奥地利。

“我们是乘军车回国的，可以想象上面拥挤不堪，一片混乱。萨尔茨堡当时由美军占领，人们都涌上街头，希望能听到那句决定命运的判决：你不是纳粹分子。而我当时已是心灰意懒，对此毫无兴趣。后来，他们问我：‘你为什么不来?’我答道：‘噢，我还年轻，我可以等待。我一直要等到有权当指挥为止。’”在萨尔茨堡，卡拉扬与他的父母亲住在一起。

下面是一封从罗马反情报中心发往罗马地区盟军司令部的信（摘要）：

时间是1946年1月4日

内容如下：

……

2.此人已肯定在奥地利萨尔茨堡。卡拉扬夫人于1945年12月21日接受了采访……谈到了下列情况：此人目前在萨尔茨堡，在继续当乐团指挥之前，他要先与盟军当局澄清有关情况 在最近一封信中，该人告诉其妻：情况正在澄清，不久即有希望与她团聚。卡拉扬夫人已有两个月未与其夫见面了。在战争期间，此人在不同的欧洲城市公开露面，包括柏林和亚琛。然而，此人在德国露面的机会很少，这是由于他与纳粹之间由于其妻为犹太血统而产生的不和所致。在前往萨尔茨堡前，该人已在的里雅斯德正式露面了。

在萨尔茨堡期间，维也纳爱乐乐团团长专门拜访了卡拉扬，并邀请他去指挥该乐团。“他们当时没有乐团指挥，”卡拉扬说，“因此我就前往维也纳指挥了一场音乐会，当时是1946年初。当然，这次音乐会取得了巨大成功。后来，他们想举办更多的音乐会，但受到了俄国人的反对。当时的奥地利和德国是由一个四方委员会共同进行管制的，自然经常争吵不休，因为无论什么事都得四方共同批准才行。那时，他们经常为汽油问题发生争执。俄国人想把所有汽油据为己有，这当然受到了其它各方的一片谴责。俄国人这时提出要单独对我进行调查。在第二次音乐会举行的当天，我被叫到一位人民委员的面前，他把我从上午九时一直审查到下午二时，这时乐团团长，第一小提琴手走了过来，他要求这位人民委员赶快作出决定，因为那些人已在排队等候原订下午三时就要开始的音乐会了。我很快换了装，指挥了这场音乐会。演

出之后，这位俄国人说：‘到此为止，不准再演了！’”

在卡拉扬与维也纳爱乐乐团合作的首场演出上，亨利·奥尔特在场。奥尔特于1945年7月6日随同美军第一部队到达柏林，他当时在一个军队情报控制中心，身份是主管电影、戏剧和音乐的军官。在11月份，他前往维也纳。在1946年1月18日亲耳聆听卡拉扬与维也纳爱乐乐团演奏了理查德·施特劳斯的《唐璜》，一个海顿的交响乐作品和勃拉姆斯的《第一交响曲》。

在1984年退休之前，奥尔特一直在曼哈顿的铜业联合学院担任院长，主管进修教育。现在他坐在自己的办公室里，非常生动地对我讲述了那次音乐会。“那次经历对我来讲无异于一次再生，”他轻轻地说道。奥尔特长得瘦小，皮肤白白的，那双灰色的眼睛在没有框架的镜片后边闪动着。在桌子上摆放着他自己精心镶起来的一张卡拉扬的照片 1983年，奥尔特帮助卡拉扬的小女儿阿拉贝拉申请到纽约的一所牧师学校去学习，并帮她找到了一个住所。

奥尔特与卡拉扬的终生交往在很大程度上是由于战后举行的那次音乐会，那次“再生的经历”。这并不言过其实。斯特劳斯的《唐璜》是旋律优美、令人振奋、能激发情感共鸣的佳作，甚至在听录音时也能得到这样的感受；而勃拉姆斯的《第一交响曲》是百听不厌的作品。一个人大概很难想像到那次音乐会对备遭战争蹂躏、渴望得到音乐的维也纳观众会有多么大的影响。“和其它在接受良好教育中长大的维也纳人一样，”奥尔特说，“我自从儿时起就去听音乐会了。但我在那次音乐会之前从未有过这样感情澎湃的经历。当时大厅里很冷，人们都穿着大衣。《唐璜》和勃拉姆斯的作品

都演奏得太好了，简直无法描述，令人难忘。音乐会结束后我仍不愿离去，我走到后台，卡拉扬这时正一个人坐在那个绿色的房间里。我问他：是否有人陪着他。他回答说：没有。我又问：能否用汽车送他回家。他同意了。那次我母亲和另外一位女士也一同去观看演出，我们就开着那辆老爷似的旧军车一块送卡拉扬回家了。

"他本应该指挥更多场次的音乐会，"奥尔特说，"因为我当时被他作为音乐家所表现出来的那种特有的气质吸引住了。但当时很明显，我们在相当长的一段时间内还不得不把他列入黑名单，虽然这样做对观众的处罚也许大于卡拉扬本人的损失，他对此也表示理解。他也知道我是不得不发布命令限制他在公开场合露面的人之一，但却因为此事对我愈加尊重。我们之间的谈话是严肃而求实的，只有一次例外：他对我提出：'如果你要我等待审查，就得采取措施不让我挨饿。'因此，我从军需给养中给了他一些食品和日常用品。

"当时有一个俄国军官特别反对纳粹分子，对所有纳粹党员的态度都是如此，他就是伊普斯丁上校。他也明白我们想让文化生活尽快复苏，但他忘不了在一个集中营里看到的一幕：土一点点地被运走，露出被纳粹仓惶逃跑时活埋在那里的一些人的尸体。"

当俄国人在维也纳设下重重障碍阻止卡拉扬举办音乐会时，一位来自军队情报中心的使者被派去访问俄国审查官伊普斯丁上校，他就是主管戏剧和音乐的官员奥托·德·培塞蒂。"卡拉扬是个地道的纳粹分子，这已经臭名远扬了。"

伊普斯丁一张口就这样说道。"他在柏林得到了很多殊遇，在纳粹统治下成为一名卓有成果的指挥家，并于1935年

加入了纳粹党，因此说，他是一个老牌的纳粹分子。”

德·培塞蒂后来这样汇报道：“我将卡拉扬的家庭、教育和职业背景情况作了简要介绍。（我）将他描述为这样的人：骄傲自大，雄心勃勃、个性极强，锐意进取，并且有些不尽人情。很难想像这样的人能成为纳粹的支持者，就是说他同情纳粹政权也很难令人相信……卡拉扬加入纳粹党纯系为自己的事业考虑，他当时在乌尔姆和亚琛都面临困难，而这些困难又影响了他的性格。为了加强自己的地位，他成为一名纳粹党员。1942年，他与一位犹太血统的女人结了婚。刚讲到这里，一位女官员（俄国人）打断了我的叙述，提出这样的事实：在纳粹统治下，他（卡拉扬）是无法与一位犹太姑娘结婚的。我的回答是：那位姑娘只是二分之一或四分之一犹太血统，尽管如此，卡拉扬还是要顶着很大阻力的。在批评他的纳粹党员集会上，他曾愤然宣布退党。后来，他所举行的音乐会数量锐减，这样他不得不去意大利和匈牙利当指挥举办演出来养家糊口。”这样，德·培塞蒂从某种程度上已说服了伊普斯丁，但还未能使他改变态度，也未能阻止爱好争论的出版媒介在维也纳的《邮报》上发表不利于卡拉扬的观点。

正当对卡拉扬本身争论不休时，一个对卡拉扬的前途帮了很大忙的人来到了维也纳，这就是享有崇高威望的英国EML公司古典音乐录制商沃尔特·莱格。刚刚度过假期，他又周游各地，物色人材，正好赶上观看卡拉扬与维也纳爱乐乐团进行的一次排练，他被深深地吸引住了。在名为《录音世界》的书中，莱格回忆了他与这位将要与他终生共事的人的首次偶然相遇：

“这位年轻人所表现出的才能令我惊讶不已。他所具有的那种力量和活力令人毛骨悚然，难以自制。观看他的排练，看着他与乐队首次合作演奏一首曲子……都称得上是一次难忘的经历。他指挥得轻松而简略，似乎只是将乐曲轻轻地‘读’一遍，在适当的时候‘纠正’一下而已。我从未听到过他在排练中提高嗓音说话，几乎不说一个字，一切都是那么自如；他对自己所要得到的音乐演奏效果了解准确，具有一种沉稳却又力量无比的气质。正如他多次对我讲过的，‘如果我不大声讲，他们反而要专心听我到底在说什么；我讲得越少，每个字的分量就越重。’

“后来维也纳爱乐乐团打电话告诉我：俄国人已禁止卡拉扬再次在公开场合露面，音乐会也被取消了。我便给卡拉扬打电话，对此表示遗憾，并问他是否愿意与我共进午餐，在一块聊聊。他回答说：很对不起，他要睡一会儿，但表示可以在下午四点与我见面。我于当天下午四时到达约定地点，并给他带去一瓶威士忌，一瓶金酒和一瓶雪利酒，因为我明白那时在维也纳要买这样的东西非常不易。几年过去了，他才告诉我：那天晚上我离开后他将每瓶酒都分成30份，以便在那天之后的90天里天天有酒可饮，但那天他未喝……他有那铁一样的坚强意志。

“他当时与一位互不相识的人住在八层楼的一间屋子里，条件非常差。我们开始聊起来，我尽可能使谈话气氛随便一些，而他却一板一眼地谈着，滔滔不绝。也许他已很久未与别人这样交谈了……我们几乎每天都要见面，这个签订合同的谈判一直持续了六个月……他并不急于签合同，尽管他当时也不可能找到工作，又急需钱——他有一种内在的沉稳气

质，这是任何人在那样的境况下也不可能做到的……。

“我们俩的合作为卡拉扬名场全球、腰缠万贯奠定了基础……同其它任何一位指挥家相比，也许斯多考瓦斯基除外，他更有幸被留声机先期录音，流芳百世……”

卡拉扬至今对这次相见仍念念不忘：

“在第二次音乐会被禁演后，莱格来了。他当时正好在维也纳。当他提出要与我签合同时，我简直给闹糊涂了。我问他：在亲眼目睹了所发生的一切之后为什么还要作出这样的决定。他说：他已有能力与我签合同，因为他已成立了一个瑞士公司。这是很聪明的一招——这样他就可以与所谓的‘敌人’打交道了，而英国公司那时是不能与一个奥地利人签合同的。

“这时他的部下带着新设备走了进来，但这种新设备仍不过是每分钟78转而录放时间仅为三分半钟。我们在维也纳音乐厅（又称‘金厅’）进行录音。我当时之所以干录音主要是由于我无其它工作可干。维也纳爱乐乐团必须首先完成歌剧的伴奏任务，然后才能酌情搞些其它的经营。因此，我只能等待。假若他们突然提出让我们下星期进行三次录音，我就会马上从命。我们灌的第一个唱片是贝多芬的《第八交响曲》。

“设备看上去很大，剪辑都是在唱片上直接进行，唱片看上去宛如一张大饼。”

卡拉扬说：那年他在维也纳没有久留。那些接踵而来的官僚式的禁令使他变得愈加不耐烦，于是他就动身前往圣安托。“我当时这样说：‘我已经受够了，盟军从维也纳撤离之日才是我返回维也纳之时。’我后来住在我所喜欢的山区，

我很坦然地说：‘我就在这儿等待吧。’我在那里呆了一年，住在深山里一个为滑雪人建的小屋里，身边只有一名教员和一名向导。(至今尚不清楚卡拉扬当时是如何付这笔费用的。)我就有了充裕的时间从新的角度考虑我的所有作品。我偃旗息鼓了整整一年时光，没有上台演出，只是用脑子去思考作品。”

卡拉扬在那年冬季离开了山区，以便有充足的时间准备参加萨尔茨堡音乐节，他的参加成为轰动一时的新闻。那一年，盟国极力想使音乐节一如既往，如期举行，这也将成为战后的第一次音乐节。当时最有名望的两位指挥家是卡拉扬和弗特瓦格勒，但弗特瓦格勒还远未澄清自己的历史——他虽然不是纳粹党员，但他在战争中为纳粹在音乐上所起的显赫作用（他当时是普鲁士国家议员，还有其它一些头衔）就足以使他不能和卡拉扬相提并论，而且一些盟军，还有奥地利人都希望卡拉扬回到萨尔茨堡，这就更使弗特瓦格勒的参加变得渺茫。

“当时的主要问题不是如何演奏，”卡拉扬说，“而是如何搞好就餐栖身之地。当时整个城市都驻扎着盟军占领军，根本找不到栖身之地。

“所以在二月至八月间，我不得不在维也纳与萨尔茨堡之间来回折腾了18次，每次旅途就得花上24小时。我总要到站满俄国人的边境线上低三下四地询问有关萨尔茨堡的情况。据信：如果在八月之前我的历史被澄清，那么我就可所参加音乐会了。那年要演出的两部歌剧分别是《费加罗的婚礼》和《蔷薇骑士》。”现在的问题是：笔者如果不牵涉描述一番卡拉扬个人历史中的政治，那么就无法表述这位音乐家的

才赋。

1945年，亨利·奥尔特到了维也纳，在对当时的文化形势及非纳粹运动对文化形势的影响程度作了一番估计之后，他写了一份内容有争议的备忘录，内容如下："在过去的九个月里，我们未能成功地清除纳粹影响，却因为不分青红皂白地采取措施清除纳粹而对文化活动造成了很严重的损害……欧洲的艺术家们一直以能得到现任政府的嘉奖、甚至奉承为乐趣，而并非出自对政府的赤心忠诚，甚至连政治上的一致都算不上。他们一直将此种方式看作是自己的特权……而他们继续在纳粹政权下工作，部分是因为他们的虚荣心所致，而无此虚荣心，则不能称得上是艺术家……假定在纳粹统治下的艺术家都应拒绝工作，那么所有的人都无例外，并且每个在纳粹政权下有工作、靠薪金过活的人都应当受到谴责了……笔者建议这样一个解决这个问题的办法：可以仅对那些给正常社会秩序造成危害的艺术家予以惩罚。"

正当1946年音乐节的计划就要定型之时，美军情报局的戏剧与音乐部收到了下面这封来信，这封信发自亚琛市代理音乐主任里赫曼教授，一位极力支持卡拉扬的学者：

> 卡拉扬先生在亚琛工作的日子里，我一直与他亲密合作，不论在私人交情上还是在公司业务上都是如此。他公开表示了对国家社会主义（即纳粹主义）的不满与否定。他作为音乐总监对亚琛的纳粹党组织来讲无异于一颗眼中钉。许多忠告与好意的规劝都被他置之一边。……（他）公开回绝了当地纳粹组织提出的要求，不去演出传统的带有宗教色彩的合唱作品，而演出其它作品。那种认为他为了使自己的事业成功而采取与纳粹通融合作的看法

是荒谬的；相反，我有足够的证据说明亚琛的纳粹党组织千方百计地想给卡拉扬先生的事业设置种种人为障碍……。

卡拉扬先生与地区纳粹组织头目有一次进行电话交谈时我正好在场。在这次谈话中，卡拉扬非常果断，几乎是愤怒地拒绝改变他的演出节目计划，这些节目包括《G小调弥撒曲》、巴赫的《马太受难曲》和贝多芬的《庄严弥撒曲》。他表示：假若这位头目不能给他介绍同样伟大的作品的话，他将按原计划演出。他说："那些希特勒的作曲家们虽已崭露头角，但要创作出同样水平的作品仍是很遥远的事。"

在离开亚琛的前不久，卡拉扬先生正忙于准备演出一场以《第五交响曲》为压轴节目的布鲁克纳音乐会……他希望也能邀请基督教唱诗班演唱赞美诗，而且是在特别为演奏《第五交响曲》准备的场地上。而这样的作品当时已被第三帝国宣传部明文禁止。对于这一点，在其它演员在场的情况下（他们自然能听能见卡拉扬当时的任何谈话），卡拉扬先生大声说道："是吗?!……那么我们更要干下去了！"

这样的例子还可以列举出好多。

卡拉扬先生的正直还可以从他一直拒绝指挥演出由纳粹发起的音乐会，拒绝参加向军旗敬礼分列式等类似活动中得到进一步的证实。所有这些都引起纳粹党组织内部的强烈不满，但他毫不在乎。每当谈起自己的党员身份，他总习惯以此开开玩笑。甚至当陌生人在场时也是如此。他的另一种发泄对纳粹主义不满的方法是强调那些自己所喜欢的指挥家们，比如托斯卡尼尼、布鲁诺·瓦尔特等，而且总在公开场合这样做……

然而，1946年萨尔茨堡音乐节以及卡拉扬所面临的形势

也说明非纳粹化运动已作为一个未驯化的官僚机器被完全隐藏起来，而对这台机器的保养及修理都需要一大批专业化、且懂多种语言的人才，这些人分别代表四个国家，似乎他们中的每一位都与这台机器利害攸关。从下面这些当时美军文件中的摘录里就可以证明这一点：

——一份来自奥地利美军总部情报中心的戏剧与音乐官员奥托·德·培塞蒂的第33号报告，日期是1946年5月31日：

……

4，所有参加这次萨尔茨堡音乐节的人员都由音乐节组委会确认。

尽管未被允许参加演出，但已被列为主要指挥家………请对涉及卡拉扬的问题尽快予以解决。卡拉扬计划指挥演出十场歌剧及两场音乐会……很明显他们要对盟国、特别是美国方面施加压力，不能在最后关头更换卡拉扬，否则萨尔茨堡音乐节就无法举行。

——一份来自奥地利美军总部的戏曲与音乐教授恩斯特·劳萨的半月报告，日期为1946年6月15日：

……从赫迪斯委员会发现的资料将由国际联合非纳粹委员会于6月17日（星期一）予以讨论。赫迪斯委员会于三月澄清了卡拉扬的本人身份，而这些资料的大部分都将这样的观点：卡拉扬是本次音乐会必不可少的参加人……根据艾伦上尉的看法，委员会将对卡拉扬持否定观点，因为他自1935年以来一直是纳粹党员，并被认为是“奥地利法律下的非法纳粹分子”。……

这个报告的署名人当时已经在他的办公室与卡拉扬见过面……对卡拉扬先生署名人留下了这样的印象：他是一位首先想到音乐的人，音乐对他总是第一位的。正如其它许多具有创造性及再创造力的艺术家们一样，卡拉扬先生对音乐的热爱已到了一种近乎着迷的地步。他那富有激情的言谈、迸发着活力的举止都称得上是一位百分之百的音乐家。从档案上看：卡拉扬专横跋扈；而这位报告人却不认为是这样。当被问道：1938年希特勒入侵奥地利，他持什么态度时，卡拉扬回答说：他当时不仅未从德国返回奥地利，而且转道去瑞士，以此表示对德国吞并奥地利的不满。

……看来，卡拉扬先生的解释也不无道理。但这并非意味着已解释了这样的事实：一有机会卡拉扬就在德国国内外为纳粹政权指挥演出，从来都是毫不犹豫地以"堡垒"作为每场音乐会的序曲……报告人认为：卡拉扬先生以前一直将音乐凌驾于万物之上的事实并不足以成为减轻自己罪过的借口。他是一位成熟且很有才华的人……如果假定这样一位才华横溢的人对成为纳粹党员的意义及后果都完全一无所知的话，那似乎是极其荒谬、不可想像的事。

情报征集处主任勒度上校对劳萨提供的看法及意见非常重视，下面是他于1946年6月20日给他的上司——奥地利美军特别情报处的部分记录："（卡拉扬）在奥地利是一位杰出的指挥家，大家都非常希望他能参加萨尔茨堡音乐节……但他的出席与否对这次音乐节的成功并无直接影响，尽管他的缺席会使音乐会逊色几分。这件事要予以特别处理，因为所涉及到的这个人无疑是具有再创造性的艺术家之一，而且是如此渴望生活在自己的音乐世界里。"

勒度上校继续提出从本次音乐节的参加名单上将赫伯特·冯·卡拉扬的名字丢掉。而且确实在第二天，即1946年6月21日，组委会就这样做了。而这项决定的结尾用了一个地道的、纯奥地利式的折中说法："这样的话，在四方委员会最后公布此项决定之前，卡拉扬还是可以在公开场合露面的。"

很明显，卡拉扬（也包括此次音乐节）巧妙地利用了当时的混乱局面。劳萨在1946年8月6日有如下记录："V·卡拉扬先生违反规定的表现如下：1. 下面这封信今天被送给巴仁·普森。2. 亲爱的巴仁·普森：……我不得不告诉你：我从几位参加音乐会的成员那儿得到这样的消息：卡拉扬先生正在以艺术顾问的身份参加不同歌剧的排练……不仅仅是作为一名观众，而是作为所述意见都要由助手记录下来的舞台指导的身份。那么我要指出：卡拉扬先生不应在音乐会的任何场合出现，我已受命请你们对这样令人非常遗憾的行为立即予以制止。"

这样，卡拉扬——这位实际上促成1946年这次音乐节举办的人，不得不退出舞台，尽管并非永远退出去。"我坐在舞台边提词员的位子上给演员递唱词，"他回忆道，"这倒没关系，我应该做的都已做了。我当时说：'今年不行还有明年，如果明年仍然不行，还有后年嘛！没关系，我可以一直等待下去。'"

尽管经历了漫长而令人疲惫的非纳粹运动，但从卡拉扬身上找不到丝毫悔悟的表示。也许人们要对他的道德标准提出疑问，但却未意识到他那坚韧不拔、目标明确、而且具有自信而专一的思想。他将自己所做的都告诉了当局，而且是昂首挺胸，声音宏亮，他的声音里毫无歉意及悔悟的任何表

示。有这样一个故事，从中就可发现：每当他受到攻击时，他并非先为自己辩护，而是实施反击。“就在那时，有一位年轻的美国官员访问了我，”卡拉扬说，“在交谈中他对我说：‘当你坐在巴黎自己所住的饭店里时，难道你听不见那些正在布痕瓦尔德备受折磨的人们发出的哭喊?’我回答道：‘如果你认为我应该能听见那些哭喊的话，你知道我正在和谁坐在那个房间里？那个人正是美军派往德国的大使。假若他也能听见，你为什么要听任他袖手旁观呢?!为什么不提醒一下那位大使：这样做是否会显得过于傲慢呢？我是在给你讲事实，随你怎么想都可以。’实际上让那位大使留在巴黎不过是个幌子而已，只要他在那里，我就能当音乐指挥，我们俩还是好朋友呢。”

渐渐地，卡拉扬所表现出的那种冷漠、不妥协的态度——或者至少由于他的坚持不懈，似乎开始使得对他的攻击变得软弱无力起来。正如戏剧音乐部1946年8月31日的报告所概括的那样：

> 萨尔茨堡音乐节在艺术上所获得的成功应部分归功于奥地利指挥家赫伯特·冯·卡拉扬所做出的努力。在他被禁止在萨尔茨堡公开场合露面之前……他已在维也纳与好几位他为该音乐节挑选的歌手一起工作过。因此，……他已为《费加罗的婚礼》的演出成功奠定了基础，而且从某种程度上帮助《蔷薇骑士》和《唐璜》在萨尔茨堡成功地进行了排练。除此以外，他在挑选角色和给音乐节组织者们从艺术角度提出建议方面都起了一定作用。
>
> 当四方委员会决定撤消他的参加资格时……卡拉扬先生仍然富有责任心，继续自己的准备工作，而一旦其他指挥走马上任，

他就悄然退下了。

他这样做是为了讨好禁止自己参加音乐会的当局，还是出自纯粹的理想主义，至今无人知晓。不管属那种情况，承认他当时那样做的价值似乎还是合乎公理的。然而，即使卡拉扬先生当时未为1946年的音乐节做任何事，该部也认为对他的处罚也应该寿终正寝了，而他所具有的音乐天赋应该被用于恢复奥地利的音乐生活。

这算得上是情况有所好转，但决非已澄清事实。第二年，当卡拉扬被邀请在卢塞恩音乐节上指挥演出时，他的处境才有所突破。盟国当时虽然愤愤然，但也无可奈何。“卢塞恩音乐节认为邀请我与政治毫无关系，”卡拉扬回忆道，“他们说：这属于音乐的范畴，我们已决定让你来指挥了。美国及俄国人对此大加训斥，但卢塞恩音乐节毫不理会。”对这次卢塞恩音乐节对他的邀请，卢拉扬感恩戴德达40年之久，从那时起每年他至少要在卢塞恩音乐节上指挥演出一场。

与此同时，四方委员会的成员在1947年还在对此争吵不休，这使得卡拉扬再次与萨尔茨堡音乐节无缘。正如劳萨博士在一份记录中叙述的：他当时已回心转意，改变了自己的观点，承认卡拉扬对音乐节来讲是必不可少的，并对卡拉扬在幕后所做的大量工作予以肯定。

但一个月后，勒度上校这样描述当时的情况（1947年4月1日）：“所有在出版与健康委员会讨论批准卡拉扬重返音乐节的努力都失败了。虽经三轮会议的讨论，法国方面仍拒绝接受。”正如奥立佛·拉恩考伯所推测的，“法国人很显然不能原谅卡拉扬曾在1941年巴黎戏剧节上指挥演奏‘堡

垒’作为序曲。”

而此时，卡拉扬正挟被邀参加卢塞恩音乐节而士气大振之余威，住在圣安东山区，等待着结果。他与1947年6月1日写给亨利·奥尔特的信中流露了他当时的思想状况：“您的来信给我带来了欢乐，这是另一个和我一样严肃对待自己的工作、并且一直在我们这个愚蠢的时代里备受煎熬的人给我发出的信息。

“然而，能知道一个人的灵魂与人生的最终目标撞击另一个心灵并得到回音时，这是多么令人高兴的事！我从未使自己偏离既定的努力方向，并坚信一切在最后都将如愿以偿。我深信一个人只有在经历磨难的洗礼之后才能知道他是多么热爱自己的事业。

“尽管我暂时不能在公众场合露面，去年秋季我还是在维也纳灌制了好多唱片，并且效果很好，这使得我重新树立了自信。后来，在今年年初我就来到这里过上了与世隔绝、安逸恬静的生活，全身心致力于学习及反思，在广阔无垠、孤寂静默的大山里我重新发现了自我。在山区，无论走到那里，我都感到是那样的振奋，这是我近年来最富有成果的时期，因为我相信将来有一天我会需要现在所形成的‘精神松弛’的。目前，就让其它人在维也纳的这场争斗中相互残杀吧——我的出头之日一定会来到，我将等待着它——平静而又自信。

“听说你似乎干得不错，比回到维也纳还要干得出色，我非常高兴。维也纳是一个很有潜力的城市，但却总要被别人推着才能前进！

“我非常希望有一天我们能够见面。我的所有计划现在

仍是空中楼阁，但我肯定当下一个演出季节开始时，我要重新开始我的工作，那时我将择优而从去创作音乐……

“又附：请原谅我用铅笔给您写信——我们现在已变做了原始人，我的自来水笔已长眠在柏林从前的草地饭店的纪念碑下了。”

维也纳最主要的音乐协会维也纳音乐协会是继卢塞恩之后另外一个主动在卡拉扬历史未被澄清之前邀请他演出的音乐团体。维也纳音乐协会于1947年请卡拉扬做他们的终身艺术总监。“他们将在那里演出的乐团，即维也纳爱乐乐团和维也纳交响乐团租给了我，然后再与乐团签合同，”卡拉扬说，“这就意味着每年我可演出六至八场音乐会。当其它势力都在禁止我演出时，他们却毫不犹豫地保护我，‘他是我们的音乐会总监，他可以坐在剧场的任何地方，不管这样做是否会激怒你们。’他们很有勇气，总是说：‘我们需要他。’”卡拉扬在“金厅”于1947年10月首次录制了勃拉姆斯的《德意志安魂曲》。

后来，在那年秋天卡拉扬的历史问题终于被最后澄清了，他可以从此随心所欲地工作了。他于1947年12月20日与维也纳爱乐乐团合作演出了一场贝多芬的《第九交响曲》，以此来庆祝自己音乐生命的重新开始。

卡拉扬的忠诚从他对维也纳音乐协会近40年始终痴心如一就可见一斑。“当我正在制作录音而盟国又要阻止我时，维也纳音乐协会表示：‘他制作录音是完成作为本厅总监应尽的义务，而你们对本厅的管理无权发表意见。’维也纳音乐协会当时的会长是赫瑞恩哈克。这个人是属于我们的。他告诉他们，就如勃拉姆斯一样。在当时，维也纳音乐协会水

平最高，他们精神高雅，与人为善，用高贵的目光注视着生活。”

他的言谈中不时露出几分轻蔑：“弗特瓦格勒在他的历史得到澄清后的首场演出是与维也纳交响乐团合作——而不是与维也纳爱乐乐团。当他指挥演出时，场外出现了示威。就在这时，维也纳爱乐乐团出现在他面前：‘啊，博士先生！我们可一直在紧跟着你哪。’哈！”

实际上，弗特瓦格勒似乎是唯一的一位反对过卡拉扬而未遭卡拉扬报复的人。早在1946年，美军戏剧与音乐部就披露了弗特瓦格勒在维也纳的活动，涉及到一次维也纳爱乐乐团计划进行的横穿瑞士、法国和英格兰的巡回演出。毫无疑问，这个计划过于冒昧了，因为当时弗特瓦格勒的历史问题，甚至包括乐团的35位成员的历史还未被澄清。

一记者在1946年2月23日写道：

“卡拉扬当时被提名为该次巡回演出的指挥。当弗特瓦格勒听到这个消息后，他表示在自己身在瑞士而不能指挥该次巡回演出时，他决不能容许另外一个奥地利指挥家同这个奥地利乐团合作到瑞士演出。（注：弗特瓦格勒是德国人）……笔者得到的可靠证据表明弗特瓦格勒当时就开始想方设法攻击卡拉扬了，这就意味着我们原先在柏林看到的弗特瓦格勒与卡拉扬相互争斗的那一幕现在又要在维也纳重演了。”

人们只能推测卡拉扬在这次保护自己时所犯失误的原因。当然卡拉扬很崇拜弗特瓦格勒，直到今天，他还认为弗特瓦格勒和托斯卡尼尼当时是对他的音乐生涯影响最大的人。正如卡拉扬在1963年对《星期六晚报》的赫伯特·彭德哥斯特所说的那样：“（弗）是第一位将他与乐队间的表演职能分

离开来的指挥家……尽管我未着手改变这种表演方式，但我已尽力在此表演风格上附加一些托斯卡尼尼指挥演奏时对乐团极力控制所达到的准确效果。”

卡拉扬说：他首次与托斯卡尼尼有联系是在拉斯卡拉时，他当时15岁。“托斯卡尼尼在拉斯卡拉呆了八年，这是他最伟大的时期。但当他离开时，乐团经理仍喜形于色。他曾经排练《唐璜》达三个月之久，但后来在进行了彩排后放弃了这个节目，并说：‘不能排练这个节目！’但当时对我来讲他距我如月亮般遥远，高不可攀。他的录音是我最早接触到的录音，我第一次见到他是在拜罗伊特（我当时在乌尔姆），他正在指挥演出《汤豪舍》，他指挥得如此完美无缺，令我惊讶不已。在当时，那样的水平是无法想像的。

“我返回乌尔姆，指挥演奏《汤豪舍》，拉开了演出季节的序幕。当我走到乐团前面时，脑子里浮现出一幅完全不同的音响图像。我什么也没说，但那个小乐团的演奏比平时好得多——整整高出一个级别。

“托斯卡尼尼指挥演奏时追求音色的完美和精确，而弗特瓦格勒的风格与托斯卡尼尼迥异。托斯卡尼尼非常严谨，而弗特瓦格勒自由多样；弗特瓦格勒指挥演出歌剧时其技艺的发挥不能算是上乘，他从来掌握不住歌剧的匠心独具，但他对古典音乐的指挥演奏却属一流，特别是当他指挥演奏古典交响乐时，更能发挥得淋漓尽致。他创造了一种与乐团的交流方式，而这种交流是一般音乐创作的前提。

“托斯卡尼尼是一位指挥严谨、一丝不苟的音乐家。假若他在某场演出中发挥不佳时，就总是抱怨观众准备不足，未能理解作品。沃尔特·莱格曾说过：托斯卡尼尼指挥演奏

任何作品时所表现出的风格给人以这样的感觉：似乎他所演奏的作品都是由罗西尼创作的。托斯卡尼尼是从哪里得到这些知识的？是从本地风琴乐队在室外广场演奏时学到的，而这些第一印象对他的影响最大。我很幸运，当我还是孩子时我所听到的都是比较优秀的音乐作品。托斯卡尼尼从来都演奏不好贝多芬的作品，他可以将《第九交响曲》指挥演奏得正确、严谨，但总是缺少点什么。这点他也明白，并且一直想改进。他指挥演奏贝多芬及瓦格纳的作品时总要碰到麻烦。”

当卡拉扬提起弗特瓦格勒时，他的话中毫无一丝恶意，而且总讲些引人发笑的轶事，似乎卡拉扬仅记住了那些他最愿意记取的部分。他总要谈起诸如此类的事：弗特瓦格勒指挥演奏一场演出时迟到了，他匆匆走进音乐厅，对一位惊愕未定的引座员说：“他们已经开始了吗？”

“他最喜欢用的单词是j'ein（德语‘是’和‘不’的缩略词）。”卡拉扬说：“因为他总是拿不定主意。当我接任柏林乐团时，一位曾为弗特瓦格勒效力的首席小提琴手给我描述了一场弗特瓦格勒指挥的演出：当他们演奏到交响曲的缓慢过渡段落时，弗看着首席小提琴手，眼里露出悲哀的神色，因为他不想再给继续演奏下去的手势。而当首席小提琴手继续演奏时，弗则大松一口气，他不想使音乐变得失掉了能加以想像的成份而过于明了，音乐总得带有几分神秘感。

“曾经有人问柏林乐团的一位成员：乐队是如何知道开始演奏的准确时间的。这位成员回答说：‘那很简单，当乐团成员看到弗在舞台侧面出现时，再数四十下就应该开始演奏了。’”也许可以这样说：卡拉扬笑在最后，因而他笑得最好！没有其它更好的方式来说明为什么他对一位千方百计阻碍自

己的人采取如此温和的态度。

卡拉扬也不得不对费尽心机反对他的弗特瓦格勒有所了解。奥地利是一个小国，流言蜚语在那里仅次于食、衣、住而排行第四。然而，弗的历史刚被澄清，卡拉扬就邀请他在1948年萨尔茨堡音乐节上指挥演出。根据卡拉扬所说，当时他们俩就如同事相聚一般在一起共进晚餐，商讨演出的细节，然而弗却正在策划新的阴谋。正如沃尔特·莱格所写的关于那次演出季节的情况："我想促成弗与卡拉扬间停战的努力完全失败了。两位对手，他们的妻子和我在萨尔茨堡饭店的一个单间里共进晚餐，彼此间发誓要以礼相待，共筑友谊的桥梁。第二天一大早，弗就将当时音乐节的总监艾根·赫尔伯特叫去，签订了一个这样的合同：他将于每年都参加萨尔茨堡音乐节，条件是：只要他还活着，卡拉扬则不能被允许参加萨尔茨堡音乐节。他同意卡拉扬可以指挥演奏1949年两场已经决定了的音乐会。所有这些在几天后卡拉扬才知道，他发觉自己又被骗了。"

在这之后的连续几个夏季，卡拉扬都是无事可做，就这样度过了几个演出季节。他1950年未能在拜罗伊特演出，但在1951年和1952年就如愿以偿了。卡拉扬一直梦想着出现在拜罗伊特，当他还在亚琛时，他就告诉他很器重的歌剧合唱队队长威廉海姆·皮茨：假若有一天他能在拜罗伊特演出，他就将带皮茨一块去。16年后，当那样的邀请真的到来时，卡拉扬仍未忘记他当年的许诺。但他与威兰德·瓦格纳的舞台设计构思格格不入，因而在拜罗伊特只指挥演出了两个演出季节。他和弗都是以自我为中心，冲突自然是不可避免的了。直到1954年弗去逝后，卡拉扬又重新在萨尔茨堡活跃起

来，他又得重新找工作，这对他来讲是很容易的。

“我的第一大步是在米兰的拉斯卡拉迈出的，”卡拉扬说，“他们一直希望我去。我在1936年曾在那儿演出过一场，战后我又回到那里，他们对我说：等我无其它工作时，就应该回到拉斯卡拉。

“因此，我又回来了，与他们开始了长久而愉快的合作。就是在那里，我第一次开始自己独立监督作品的演奏。这正是我一直想做的，在拉斯卡拉我实现了这个愿望。就是在那里，我开始成为‘大拿’，指挥演奏不同作曲家的作品，比如瓦格纳，莫扎特，威尔地等。德国的歌剧用德语演出，其它的都用意大利语，这同以前相比就不一样了。那时我很快乐。”

与此同时，卡拉扬当时还在维也纳的“金厅”同沃尔特·莱格合作录音，与莱格在战后建立的伦敦爱乐乐团发生了联系。莱格主张建立更多的乐团。他听说伦敦的一个委员会在战时的每天中午都要免费演出一场音乐会，而演员都是从英军中挑选的。每一位前往伦敦或从那儿经过的音乐家都必须说明将在伦敦逗留的天数，莱格总要安排他们在音乐会上演出。

“这就使得莱格对在英国的音乐家们，包括对许多外国音乐家都非常了解，”卡拉扬说，“他还写了一本有关这些音乐家的书，然后进行分析。由于他还拥有一个录音公司，他就能随心所欲地录制任何一场演出，继而用录音销售所得的利润来维持该乐团的经营。后来，他将录音公司和乐团合二为一，他拥有一些非常出色的演奏家。”

由于是卡拉扬对他们进行训练指导的，因此他受到了很

高的赞誉。他带领该乐团多次进行录音，甚至还进行巡回演出，尽管首次巡回演出由于卡拉扬中途变卦而未能成行。按照原计划，卡拉扬要于1948年带领该乐团赴南美巡回演出。就在即将成行时，卡拉扬告诉莱格他不能去了，他要选择维也纳爱乐乐团取而代之。莱格马上请求正在圣安托与卡拉扬住在一起的埃奇·莱斯利帮助说服他。

“那次我与他吵架了，也是唯一的一次，”莱斯利说，“我们在一起用早点。我劝他不要干这样的事。‘噢！我当然可以这样做，’他说。‘与维也纳爱乐乐团合作效果肯定会更好。目前对我来讲唯一的任务就是多赚钱。’我听后大怒，把他赶了出去。两个月后，他对这件事表示负疚，但解释说当战争结束时他已经穷困潦倒，他不得不依靠安尼塔，他发誓说在经济上未获独立前决不停止设法赚钱。

“第二年圣诞节到来时，卡拉扬邀请我们去圣安托小住。当我们到他家时，看到桌子上摆着一盘盘的点心，屋子里到处装点着冬青和绿色的饰物。安尼塔告诉我们：卡拉扬已将屋子装修了。第二天，当安尼塔外出时，卡拉扬花了整整一小时在屋里将录音带拉开，然后他让安尼塔顺着拉开的磁带寻找为她准备的礼物，那是一件裘皮大衣。”

这样在他的历史刚得到澄清后不足一年的时间里，卡拉扬已经开始崛起了。不论去哪里他都愿意，只要条件好能赚钱就行。如果说他在战前地位的上升还不足挂齿的话，那么战后他所取得的成就则令人刮目相看了。战争锻炼了他，战火磨炼了他，卡拉扬比以前更自信，他充满信心去扫除一切事业上的障碍。1950年，沃尔特·莱格任命卡拉扬为伦敦爱乐乐团的首席指挥；也就是在那一年，卡拉扬雇请安德尔·冯·

马托尼帮他处理日常事务;也就是在那一年,卡拉扬与弗特瓦格勒进行了最后一次交锋——当然是间接的,就如从前一样。

这场冲突是由于一场《马太受难曲》的演出引起的。维也纳音乐协会想使这场演出成为维也纳巴赫国际音乐节的一部分。本来要请弗与维也纳爱乐乐团合作演出此剧,但由于他迟迟未作决定,维也纳音乐协会就请卡拉扬取而代之。这样他们就开始排练了。复活节前两个月,弗与维也纳音乐协会联系,表示他愿意在巴赫音乐节上演出《马太受难曲》作为一场附加的节目。弗被告知:他的决定已为时过晚了。卡拉扬将该节目排演了近100次,才在1950年巴赫音乐节上使之与观众见面,该节目被誉为“独特的音乐经历”。

一位受人尊敬、当时在EMI公司工作的录音师安托尼·格里菲思回忆卡拉扬与弗之间冲突时这样说:“弗和卡拉扬轮流到我这里录音。弗当时是维也纳爱乐乐团的首席指挥,卡拉扬当时担任维也纳交响乐团首席指挥。弗当时正在排练一场《巴赫弥撒曲》,卡拉扬在弗进行最后一场排练时将唱诗队拉走了,因为他想让他们参加七月份的巴赫音乐节,这样弗和维也纳爱乐乐团就退出了巴赫音乐节。当时的报纸上出现了这样的标题:‘弗与卡拉扬的最新冲突。’他们两人称得上是不共戴天,彼此都要求将对方的照片从自己工作、就餐的地方撤走,他们甚至为谁的演出赢得观众的掌声更响、时间更长而争论不休。”

弗还将一次拟由卡拉扬带领的巡回演出取消作为对卡拉扬的另外一击,弗自己也不能去指挥这次巡回演出,但他安排另一位指挥替换了卡拉扬。

这一切都是由于弗的嫉妒之心引起的吗?也许是,但有

人怀疑卡拉扬情愿受纳粹利用而来反对弗也从某种程度增加了弗的嫉妒心。弗在战争中的地位是很微妙的，他是一位年长而地位显赫的音乐政客，总是希望从音乐中得到某种自我实现；他从未加入纳粹，后来在为自己辩护时他充满情感，言谈清晰有力；似乎很明显：他当时完全能够对卡拉扬的情愿受人利用回之以行动来发泄自己的不满。

1936年萨尔茨堡音乐节上发生了这样的事：当托斯卡尼尼得知弗已被邀请指挥贝多芬的《第九交响曲》时，他勃然大怒。在托斯卡尼尼的眼里，弗与纳粹为伍，而托斯卡尼尼本人却是狂热的反纳粹分子。但当时托斯卡尼尼对此也无可奈何，他提出只要不直接与弗打交道或与他讲话，他仍将参加这次音乐节。有一天，弗突然走进了托斯卡尼尼的彩排室。正如海曼·霍尔德·多曼在《梅斯特罗》[1]那本书中所描述的：

托斯卡尼尼瞪着弗说："我不想看见你。"

"为什么？"

"因为你是一个纳粹分子！"

"那不是真的！"长得高出一截的弗抗议道。

"不，你就是嘛，"托斯卡尼尼坚持自己的观点，"不论你是否拿到了党票。在伦敦你与犹太人共进午餐，以此来巩固自己在西方世界的地位；而在德国你却在为希特勒卖命。"

托斯卡尼尼背过身去，不再搭理他，弗怏怏地退了出去。

战后，当请他回到萨尔茨堡时，托斯卡尼尼表示拒绝："我不愿与弗、卡拉扬或其他为希特勒、纳粹卖过命的人为伍。"

---

① 这是本描写卡拉扬的传记。——译者注

这样，也许在弗的脑海里，将托斯卡尼尼和其他人对他这位老人的一部分蔑视转嫁到别人身上是理所当然的事，如果是这样，那么弗并未从生性耿直的卡拉扬对其转嫁的反应中得到任何满足。卡拉扬只是稳步沿着自己的路向前走，对一切可能得到的机会都不放过。他总是耸耸肩，表示愿意耐心地等待那些还未曾得到的东西。与此同时，他也在忙于加强自己正在增长的经济实力。早在1951年，卡拉扬就将一个电影公司的总部设在列支敦士登。他同时也兼顾自己的娱乐活动。1952年，为了避开盟国对飞行的限制（盟国直到1955年才正式撤离奥地利），卡拉扬到了瑞士，在那里他获得了他的第一个飞行执照。

他在拉斯卡拉的工作日程排得满满的，又忙于和莱格合作录音，他与维也纳音乐协会也有合同关系，并且为伦敦爱乐乐团的巡回演出出谋划策，经常以客座指挥的身份出现在公众场合。无论他做什么，都要引起一阵轰动。当然，卡拉扬有时也要稍稍休息一下，“品味”一下自己的“杰作”,但他绝对要紧闭双唇,不发一言,因为有谁能比他更清楚自己擅长什么，那些还做得不够出色！在音乐会后，他总要匆匆离去，避免各种晚会或讨论；当其它人正在欢庆演出成功时，他却在家里研究，分析，准备。埃奇·莱斯利认为：卡拉扬对其它音乐家于自己的评头论足并不感兴趣。“他们能说给他听的东西并不多。他已从托斯卡尼尼、弗特瓦格勒那里学到了很多东西，甚至能从莱格那里吸取所需要的东西；他也想从内行听众那里获得一些意见或看法，他认为我就算得上是内行听众之一，因此他总要将他的录音母带给我送来。一般由莱格将那些母带带到苏黎世，当时我住在那里。有时他

就在我的住所放录制好的带子给我听。我还记得他放过一盘舒伯特的C大调曲，听后我告诉卡拉扬：那个曲子未给我留下很深的印象。他回答说：那么你的感觉就对了。'问题是我个人的想法太多了。在这盘录音带上都是我的思想，而不属舒伯特。'那盘带子未被批准发行。对无把握的事他总要退避三舍，拒绝去做。我记得有一次卢塞恩乐团曾与他联系，告诉他《奥赛罗》这部歌剧在音乐节上很受欢迎，问他是否愿意排练该剧。他回答道：他们会在将来听他指挥演出这个剧目的，但当时还不行——他还未准备就绪。"

在沃尔特·莱格家里，卡拉扬总要从莱格大量的磁带中选择收听，并同时研究曲谱。莱格说："他用双肘撑着自己趴在床上，或者象一只完全放松的泰国猫那样躺在地板上来研究自己的乐谱。我曾看到他认真观察泰国猫是如何做放松动作，从中得到启发，使自己身体彻底放松，这样脑子也就随心所欲地思考自己想干的事。他从未在乐谱上做过任何记号，而是去吸收，去记忆，用自己脑子的'耳朵'去听，去理解那些纸上的音符是如何将作曲家的创作本意传达给他的以及如果低上的音符能够被演奏出来，表达出作曲家的本意的话，那又是多么妙不可言的事！"

卡拉扬从一开始就确立了自己的艺术风格。现在当他获得名望时就更使这种艺术风格得到了加强。他在做什么，在哪里做，什么时候做以及采取什么方式做都要依自己的主意而定，这是他的信条，而控制别人是他的本性；悉心准备是达到控制他人的关键，而具有铁一般的自律精神又是要抗拒各种诱惑、避免分心所必不可少的。

沃尔特·莱格又说道："1947年，他首次在艾伯特音乐厅

同爱乐乐团和迪努·利波提合作演出了施特劳斯的《唐璜》、舒曼的钢琴协奏曲以及贝多芬的《第五交响曲》。在音乐会举行的当天，他指挥了最后的一次排练，充其量不过八分钟。他说：‘我现在想听听你们今晚正式演出时的最高音能到什么程度，大家用最大的力度给我演奏第五交响曲的最后两个和弦，而且仍然要保持音色的完美，但要尽可能有力量感。’说着，手中的指挥棒就如挥舞马鞭般地落了下来；就这样一直过了20多次，当他感觉已达到预期的效果时才停了下来——因为这时候他仍未让他们演奏最高音。在整个排练中他总是说着这样两句话：‘先不要用力量，大家稍等，’——然后——‘现在要看你们的了，开始。’这时，乐曲就响了起来。”

“在那些日子里。”埃奇·莱斯利说，“他先指挥乐团演奏每一个音符，然后就让乐团自行演奏，而他则尽可能地少‘指挥’。但那时他的一切生活都是在周密计划中进行的，甚至连他的假日计划也是根据某一项工作所需要的休息、研究时间而制定的。那时他的许多作品都缺乏深度，都过于规范化了。”

安托尼·格里菲思的观点与莱斯利的也是大同小异。“我记得有一次在维也纳时，城里正好来了一位福音传道士。这位传道士在几个不同的音乐厅轮流演讲。那天卡拉扬正在与大家在一起开会，突然他穿起晨礼服，西服翻领上还插着一朵花就要出去。当我们问他去那里时，他回答说：要去听传道士讲道。他觉得那个人一定有什么绝招笼络这么多的听众，因此他要看看究竟是什么招。

“他的许多录音都很规范，准确，恰到好处，”格里菲思说，“他总是在思考这样的问题：‘我怎样才能抓住要害。’他在技术上有些好莱坞的味道。我记得他与莱格合作演奏布

鲁克纳的第九交响曲时，莱格问我觉得如何，我答道这首曲子的演奏缺乏热情，我不为之所动。莱格说：‘卡拉扬是他自己的劲敌，这是他必须着手解决的问题。’”

当然，卡拉扬并非一直在专心于音乐的研究、分析，也发生了令他分心的事情。在健康方面,他先是得了扁桃体炎。但即使对治疗这种不愉快疾病的小小外科手术，卡拉扬也以学者的态度对待它。人们并非每天都有机会亲眼观察一个外科手术过程，也没有多少人愿意这样做，特别是当给自己动手术时。但药品本身常令卡拉扬着迷,在晚年,他常常把正在工作着的外科医生的面部紧张表情与指挥家的作一番对照，而那些先被施于麻醉，而后再接受外科手术的病人则失去了这样的机会。卡拉扬不愿在“梦”中失去这样的机会,他要求接受一种当地的麻醉术,并请别人将镜子安装好,这样他就能看到手术的全过程。后来他说：他的这次特殊经历是最有趣的。

当然，卡拉扬的生活也离不开女人，人们说卡拉扬将能引起他兴趣的女人分为两类：一类是那些他认为长得漂亮的真美人，他宁愿为她们筑坛立寺，当做女神供奉起来；一类是那些唾手可得的女人。（后来，还应该再加上一类：那些忠实的公务员，比如萨尔茨伯格和鲁尼。）

埃奇·莱斯利还讲了一个他帮助莱格和卡拉扬为一次欧洲旅行集资的故事。“我认识这位声名狼藉来往于东西方间的贸易商，”莱斯利说，”他已经以欺诈的手段赚了好多钱，又想用金钱再次赎回他作为一位英国绅士的名望。我知道他是愿意为这样一次文化活动捐款的。莱格表示：我们不能干这种事。但我的这个主意引起了卡拉扬的兴趣。他说：在过去国王们都能资助乐团，现在为什么不能改由商业王子呢？

莱格最后表示：只要在这次旅行结束前这小子不进监狱，这个办法就是可行的。

“因此，我们就领着这个人和他的那位金发女郎一起去参加音乐会。后来，他们走到后台，受到了卡拉扬的热烈欢迎，但他还未特别留意这位女郎。后来，当我们与这位小伙子开始谈我们的生意时，卡拉扬将这位女郎叫到后边，与她聊了起来。

“第二场音乐会时，卡拉扬让我给他和那位女郎准备好野餐盒饭，我立即照办了。他还让我请她坐在乐队前，这样他就可以为她演奏了。第二天，他没有在原定的记者招待会上露面，并且取消了一次排练。原来他领着这位女郎驾着飞机出去放飞去了。

“莱格对我帮助卡拉扬极为不满，以至于不搭理我达八年之久，他就是那种人。

“这位女人后来告诉我：那天她与卡拉扬去了某地，并且分别订了两个房间。当她返回她的房间时，卡拉扬正在她的床上躺着，一看到她，卡拉扬马上起身告辞了。他说：他不得已在她床上休息了一会儿。他告诉：对与她发生男女之间的那种关系并不感兴趣，不过是在一块调调情而已。他还说：他能看到她的灵魂，她是个罗曼蒂克女郎，就象画上的或盆里的花一样，这样的女人只能被拿来看看而已！”

卡拉扬肯定对高个子的金发女郎更感兴趣。（他的第三位妻子，埃利特，就很符合这样的标准。）他对女郎的这个标准在70年代复活音乐节上演出《罗恩格林》的演员阵容上就表现得很明显。在结婚那场戏中，全部20名侍女都是清一色的金发女郎。了解他的人都敢在这样的事情上下赌注。

第 四 章

登上音乐帝王的宝座

当弗特瓦格勒在1954年11月20日去世时，卡拉扬事业上的最后一个障碍就算被清除了。通常，当一个有弗这样名望的人过世之后，他所建立起来的荣誉、权力和地位就会被那些垂涎已久的追随者们瓜分而据为己有。如果是这样，卡拉扬是最有资格接替弗的人选，这不仅因为卡拉扬有那样的才能，而且那时的奥地利和德国都缺少音乐指挥家，许多移民出国的指挥家还未回国。如果说柏林和维也纳爱乐乐团是深深地建立在德国与奥地利的古典音乐基础之上的话，那么很难想像这两个乐团中的任何一位首席指挥不是在那种传统和风格的熏陶下成长起来的人。在当时有可能接替弗的人选中，汉斯·科耐波兹布赫对担任长期职务不感兴趣；埃里克·科雷伯由于曾在柏林的苏联控制区内工作过，声望日落西山；而此时担任汉堡爱乐乐团指挥和拜罗伊特首席指挥的约瑟夫·基尔伯斯由于还太年轻，不在考虑的人选之列。

将近20年了，卡拉扬一直在梦想着有朝一日能到柏林爱乐乐团，现在终于要如愿以偿了。早在一年前，当柏林爱乐乐团的经纪人发现弗的身体已是每况愈下时，就已请卡拉扬在弗的身体不允许时代为指挥1955年的访美演出。这就意味

着卡拉扬那时已得到该团经纪人的支持。

当然也有竞争，特别对像柏林爱乐乐团艺术总监这样显赫的职务更是如此，但不是太激烈。1945年，一个名叫利奥·鲍查德的人重建该乐团。在他死后到1952年弗返回该团期间，柏林爱乐乐团一直由一位一级指挥家塞谷·西里比达率领。西里比达是罗马尼亚人，他是唯一能在天赋和本领方面与卡拉扬匹敌的竞争者，但他轻率地在弗的海德堡墓地旁发表这样的议论：也许弗的死是适时的，因为他的听力已不中用了，这是由于他服用一种药，结果严重损害了听力而致。但在当时的情况下，西里比达的议论无疑成为别人的把柄。再加上卡拉扬的国籍，他在维也纳——柏林——萨尔茨堡这个三角中的雄厚基础以及来自1955年赴美演出组织者的支持等因素，使得卡拉扬很快得到了这个他渴望已久的职位。他率领了那次赴美访问演出，并于1955年3月3日在宾夕法尼亚州的匹兹堡被乐团推选为艺术总监，并于4月5日由柏林参议院审议通过——当天是他的47岁生日。当他第一次以乐团新领导人的身份站在该团前面时，他对全团成员说了这样一句话："我们要一如既往地创作音乐。"

对大多数人来讲，要重建已受战争摧残的乐团并使之重新现出生机无疑是一个难以承受的挑战。但对当时已被解放出来、有着公民和音乐家双重身份的卡拉扬来讲，那不过是序曲而已。事情会接踵而来。在他担任柏林爱乐乐团领导不久，维也纳爱乐乐团即想聘任他为该团首席指挥（维也纳爱乐乐团无终身指挥）。该团使者对卡拉扬解释说：弗去世时，他们不得不为他效劳，百依百顺，而现在他们可以转而拥护卡拉扬了。卡拉扬最后还是不得不拒绝了他们的请求，但从

这一点上就可看出他与维也纳爱乐乐团关系的亲密。

后来，在他来到柏林爱乐乐团还不足一年的1956年3月，卡拉扬签订了一份为期四年担任萨尔茨堡音乐节艺术总监职务的合同。关于这份合同的谈判还有些小纠葛。由于对卡拉扬喜欢指挥别人的名声早有所闻，萨尔茨堡音乐节的官员们对他预先宣布：所有合同的决定权归音乐节组委会。“我对他们讲那是世界上最简单不过的事，”卡拉扬回忆道，“我告诉他们：只要我说出某项建议，他们都会同意的。”谈判就这样结束，合同的签订也就水到渠成了。

就在同一个月，指挥家卡尔·伯海姆的名字也被列进了与维也纳国家歌剧院格格不入的人的名单之列。伯海姆宣布说：他的歌剧总监职务与自己的国际事业是相抵触的。这自然引起了维也纳人的义愤。在伯海姆销声匿迹的同时，卡拉扬又要取而代之了。同年六月，卡拉扬以客座指挥的身份在维也纳国家歌剧院指挥演出了歌剧《拉美诺尔的露契亚》。由玛利亚·卡勒斯主演，他担任舞台指导和音乐指挥。一个月后，卡拉扬就与维也纳歌剧院签了合同，成为该院的艺术总监。据说柏林的官员们听到这个消息时抱怨不已，他们认为卡拉扬的演出日程排得太满了。

正如《时代》杂志在1956年10月所概括的那样：“（卡拉扬的）音乐领域中给人印象最深的是他的巡回演出安排。上个月他出访了萨尔茨堡音乐节后，即转而参加了另外一个音乐节（指挥了一个莫扎特的作品），然后飞往位于那不勒斯湾的伊斯其亚岛，在那里小住休息了几天。从那里，他坐上自己那艘排水量为50吨、载客三人的游艇驶往波多费努；后转汽车抵达热那亚，又从那里登上飞往苏黎世的飞机；一到

苏黎世，他就坐进了早已等在那里的自己那辆银灰色的奔驰300SL型轿车，以每小时90英里的速度驾车赶回卢塞恩去参加排练并指挥一场音乐会。演出刚结束，他又乘飞机赶到柏林，与柏林爱乐乐团进行了为期三天的排练。上星期，乐团乘飞机，而他登上了'女王玛丽'号船前往纽约，与柏林爱乐乐团合作开始了在美的第二次巡回演出。"

很显然，这时候金钱也以可观的数量源源而来。工作充斥着卡拉扬的一生，但由于他所指挥演出的绝大部分作品都早已铭刻在他的脑海里，因此他的生活也充满着除音乐之外的运动、小汽车、船、飞机以及家庭。由于是战争年代，加上他一直在流落他乡，"家"对卡拉扬来说已变成了一个抽象的概念。他当时想从"家"里得到的重要东西是方便，当然也包括美人。

在《时代》杂志1957年10月的一篇文章中有这样的描述："这位伟人的唯一欲望就是超越，"柏林的记者保罗·摩尔将卡拉扬在音乐界的崛起与伯特·舒伯格的小说中的一个英雄原型山姆·格里克做比较。"（从儿时起他）就要想方设法凌驾于同伴之上……但如果说山姆的崛起以及他那无人惋惜的失落是建立在谎言、欺骗和恭维的基础之上的话，今天卡拉扬能作为全欧洲音乐创作的巨头(或许也像山姆一样孤独)则是经过多年艰苦不懈努力的结果。他代表了已被本世纪公认的最炫目的音乐才子。而且，卡拉扬迄今还未显现出任何行将衰落的迹象……。"

他所开辟的这片音乐的不毛之地是富饶的。仅他所担任的职务罗列出来就足以令他人头晕目眩了：伦敦爱乐乐团首席指挥，柏林爱乐乐团艺术总监，萨尔茨堡音乐节艺术总监，

拉斯卡拉乐团德国分团团长，还有维也纳国家歌剧院艺术总监。

与柏林的结合是卡拉扬最渴望得到的，但维也纳对他来说就如一位诱人的女郎令他恋恋不舍。

卡拉扬与维也纳国家歌剧院之间的交往始于他的孩提时代，当时他总要与家里的人一起去观看该院的演出。这种关系到他在维也纳上学时就开始成熟起来，当时他和他的同学在那儿第一次看到许多歌剧的演出。后来，到了1937年，他就真正站在那里的指挥台上了，那时他也开始明白：人的期望往往都要超越现实。卡拉扬回溯着往事，讲了起来："当时作为一名学生，我感到维也纳歌剧院对我来说是可望而不可及的事。作为一名孩子，我所想做的是希望能到那里去指挥。后来当我真的得到了这个职位，又觉得无所谓了。事情往往不是你所想像的那样。当我第一次接到演出邀请时，即提出必须安排几次排练，其中三次与乐团合作，还有一次独唱演员参加的排练。他们只答应了那三次与乐团合作的排练。当我抵达那里时，一位乐团官员到车站接我，告诉我排练现只能安排两次，另外一次由于演出变化，乐团抽不出时间。三天后，我们已开始了钢琴排练，这时另一位官员来告诉我说：真不巧，音乐会又要占用一次排练，现只有一次排练了。作为一位年轻的乐队指挥，我不想惹更多的麻烦，因此我就答应了。在就要进行那次排练的前一天，一位我认识的乐团成员走过后对我说：'瞧，你只能进行一次排练了，而一次排练是搞不出什么名堂的。我建议咱们甭搞排练了，我们就直接演奏，就象为马勒演出一样。'这样，我们根本未搞排练，我只进行了一次所谓的'碰头会'，扮演伊索尔德的那

位歌手也来参加了，草草地对我点了一下头算是与我打招呼，后来在整个'碰头会'只专心读她的信件了。"

这样，他就对维也纳国家歌剧院的情况有所了解了，明白了在那里他应如何行事。如果说歌剧本身是一个提出的问题，那么维也纳就是答案。

维也纳能否被认为是当今世界歌剧的首都，这点还尚未确定，当然维也纳人持这样的观点，而且也许有人会退一步说：这个歌剧之都最起码是维也纳市中心。但在20世纪50年代和60年代时，维也纳的每天都不能与歌剧无缘。正如马托尼所说："在维也纳，人们在坐地铁时都在议论歌剧。"而马托尼的评论实际上是维也纳人大打折扣的说法。他们不仅在维也纳和米兰等城市的地铁里"议论"歌剧，而且是在对歌剧进行热烈的争论，对演出评头论足；他们对歌星的评价迥异，交流着各种最新消息等。卡拉扬也许能放弃飞行的嗜好，但却无法拒绝让他前往维也纳的邀请。

"我在战后自己的第一阶段有些过于狂热，"卡拉扬说，"从第二阶段起，我开始对轻重缓急有所区别。当我在维也纳拥有更好的乐团和合唱队，能干得更出色时，为什么还要去拉斯卡拉呢？当我刚上任时，我有别人无法比拟的有利条件，我住得很近，因此可以随时走进排练厅去'倾听'一番，第二天我就可评头论足，这使他们大为惊讶。在我正式指挥演出前，我花了整整一年时间了解熟悉情况。只有1957年托斯卡尼尼去世时例外，我当时指挥演出了一场音乐会，节目是莫扎特的《马索尼葬礼曲》。"

当卡拉扬前往维也纳国家歌剧院时，奥地利财政部长提出：一旦卡拉扬在资金、劳力等方面遇到困难，他将保证给

予支持。卡拉扬回忆道："他对我说：只要我上任，无论我需要什么他都将给予满足，但对别人则例外。"卡拉扬很幸运，能有这样一位有职有权的靠山。当时盟军刚刚撤离，奥地利正处于获得"新"的独立时的阵痛之中。政治的稳定是脆弱的，什么事都可能发生。

战争岁月改变了人对音乐的态度和看法，而卡拉扬是当时能站在音乐"最前线"的合适人选。正如布鲁诺·魏尔所解释的："在战争爆发前，由于音乐主要被弗特瓦格勒所控制，所以人文主义是其主要特点。弗是有知识、有哲理性、感情型的人；他认识歌德，他父亲是一位考古学家，他深谙历史；他在音乐上探索不止，力求其道。第二次世界大战使得一种新的、冷漠而现代的音乐观点应运而生——中立，不受情感主宰。古老的德国传统突然变得过时了。卡拉扬后来确也改变了，变得更具人文思想。但在本世纪50年代时，他与当时的历史潮流还是合拍的。"

音乐业也在不断消长。由于歌手们开始享有乘飞机巡回演出之利，这样他们的事业（也包括金钱）就得到开拓，已经失去的时光也得到了弥补。由此就产生了这样的后果：原来乐团以演出季节为基础的体制被打破，这对卡拉扬来讲是最合适不过的事，他更喜欢"意大利季节"式的演出体制。这种体制有助于输入明星演员担任主要角色，这也是卡拉扬自进入亚琛以来一直要用的招牌。在1960年，一名一流歌唱家在维也纳国家歌剧院露面演出一次要价为2000美元。如果一场演出中有两三位客座歌手出场，而该场演出卖出的票价净赚4000美元，那就意味着要亏本了。而且卡拉扬乘飞机所花的机票费和旅差费也必须考虑在内。

在音乐方面，情况也并不顺利。他在第一个演出季节推出的《心不在焉》被批评家约瑟夫·韦赫斯伯格评价为平凡而无生气的作品。“卡拉扬也许想以他的远道而来为其演出助威添彩，”韦赫斯伯格写道，“但如果是这样，他就错了。在这个冬季，他所推出的只是冗长而烦人的作品——令人失望的指挥，低劣的演出，二流的演唱和拙劣的表演。”韦赫斯伯格对卡拉扬的第一个作品很感兴趣：“当卡拉扬以票价昂贵、能经得起摔打的歌剧《英魂传唤使》开始他的首场演出时，全场沸腾了，”可甚至在这时批评之词仍紧随其后。“当你听他将同一部歌剧指挥几场后，前面歌剧的那种效果在后面的演出中就渐渐消失，只留下一片真空。”总而言之，韦赫斯伯格对那年的演出评价都不高：“在所有卡拉扬邀请的演员中，没有几位是出类拔萃的，好些人充其量只能算中流，而一些则很次……说到国家剧院，当时从未达到一座一流剧场所应得到的效果，而这座剧院一直以能团结，继承传统，融合艺术的各种因素而闻名。这样说来，卡拉扬就几乎没有多少值得表功的东西。”

五年过去了，他仍未获得好评。《星期六评坛》的罗伯特·布鲁尔这样写道：“对所有公众媒介来讲，赫伯特·冯·卡拉扬的本来面目是什么？在一些人看来，他在全世界的指挥家中应排行第一：因为他是我们这个时代的数学家与工程师式指挥家的典型代表；这正好与以‘诗人与梦幻者的指挥家’著称的弗特瓦格勒相反。正如马勒所说：他不是一部音乐作品的倡导者，改革者，而是作品的解释者；他称得上是‘运动’家，但却不能荡起他人激动的涟漪；他仪表堂堂，给人印象很深，却根本谈不上有创造性。”

当时有一本名为《指挥家、明星与官僚》的书，作者是维克特·瑞蒙，他是前奥地利国家戏剧管理局总督。这本书给我们阐述了这样一个经过推敲的、维也纳人对卡拉扬的评价："卡拉扬时代也许能令人消魂夺魄，但丝毫无意义。它消耗了大量的金钱，但对精神的东西却无所追求。"

卡拉扬当时也肩负着给维也纳观众定额演出意大利歌剧的任务（"……这对当时已经是每况愈下的莫扎特和施特劳斯作品的上座率不利，"一位批评家这样认为。），当然是用意大利语。瑞蒙的书中有一段很令人发笑的描述：一位"假内行"观众正在观看一场用意大利语演出的《福尔斯塔夫》，脸上表情忧郁，似乎正在观看一场瓦格纳的可怖作品！

"他们当时说我破坏了乐团的主导思想，"卡拉扬今天谈及此事，言语中仍表露出他那传统的辛辣口吻。"他们还声言：我侵犯了德国语言的传统。如今，用作品原来的民族语言演唱歌剧已是司空见惯的事。乐团的这种指责不过是懒惰的一种借口而已。歌剧在我们的这个时代已经有了很大变化。"当然，卡拉扬对歌剧的改革也作出了很大的贡献。

除了他那理想主义的要求——对排练时间的苛求以及提前对（自己的演员所演的）节目进行录制以便在布置舞台时作为参考——之外，他从一开始就对歌手应如何"看着"观众有严格的要求。这种要求对那些身材条件较好的歌手来说主要是他个人美学观点的某种延伸，但这成为后来运用电视机加强艺术效果的一个条件。

他在使歌手更适合所扮演的角色方面很有造诣。50年代初当他在米兰排演《唐璜》时，让一位演技很一般的歌手扮演唐璜这个角色，主要因为这位歌手身高六点八英尺。其道

理在于当唐璜这个主角在剧中不能在音乐上征服观众，扮演主角时，他起码能在身材上优越于其他角色。卡拉扬对这位演员特别辅导了六个月，直至到达他的要求为止。该剧的其他演员都属一流，这个作品的演出取得了很大成功。

“他眼睛注视舞台之专心不亚于他的耳朵对音乐的聆听，”埃奇·莱斯利这样说，“利昂泰尔·布勒斯在萨尔茨堡与卡拉扬合作演出了《游吟诗人》，但当他率领乐团前往维也纳参加电视录制时，就把她给甩了。他说出的理由是最简单不过的了：‘一位西班牙伯爵夫人不会是黑人。’”

为了得到他所希望的视觉和音乐效果，卡拉扬也算费尽心机。在萨尔茨堡排演《鲍里斯·戈东诺夫》之前，他在苏联花费了整整一个星期来寻找那种气氛。在演出中，他给维也纳合唱团增添了一些斯拉夫血统的歌手，并让他们站在前排，这使得维也纳合唱团很恼火。但卡拉扬坚持说：只有斯拉夫血统歌手的嗓音才有那种特殊的味道，他们能够用地道的俄语演唱。

他的关于舞台设计——包括灯光、歌手移动、布景等——的总体观点，正如我们所看到的，完全与众不同。卡拉扬说：一位拉斯卡拉的官员在米兰给他讲了一个关于托斯卡尼尼是怎样在一个餐馆里与毕加索相会的故事。

当时托斯卡尼尼正在计划排演《唐璜》，因此他对毕加索说：“为什么不可以把这个剧的场景画下来呢？”毕加索也觉得这不失为一个好主意，于是就拿出一节黑色粉笔。十分钟后，一幅草图就在大理石桌面上出现了。当卡拉扬听到这个故事时，　正在筹备排练《卡门》（为拉斯卡拉乐团），有人建议他也请毕加索如法炮制，为这个剧画一幅场景草图。

“我对这个人讲：‘如果他画的不能令我满意，谁去告诉他呢？’”看来，就连毕加索竟也不能得到卡拉扬的全权委托。

只要力所能及，卡拉扬就要把一个作品的演出都包下来，而效果往往是各式各样。正如《联合演出》杂志对1960年在维也纳国家歌剧院演出的《众神的黄昏》所评价的那样：“作为经理人，这位伟人还不能胜任作为指挥和音乐家的双重身份。他的舞台设计既不是拜罗伊特那种革新式，也不是瓦格纳的传统式。尽管进行了60次舞台灯光的排练，还是无法看清每个歌手的面部表情。”22年后，在萨尔茨堡，《漂泊的荷兰人》的舞台灯光效果也是如此，无大的改进。看来，舞台灯光的设计尤其令卡拉扬束手无策。

慕尼黑批评家乔海姆·凯瑟曾称卡拉扬是一位“天真的音乐家”，而且在他担任舞台总监时这种天真表现得尤为明显。正如凯瑟所说：“如果伍坦拿着他的矛站在那里，对卡拉扬来讲这并不是男性生殖器的象征，仍然是一根矛。音乐家不免总要对文学过于咬文嚼字，卡拉扬很保守。”但他总是力求寻找舞台的最佳效果，他的这种朴实而无夸张的艺术态度经常使得舞台效果很富戏剧性，也很有音乐感。

“在《托斯卡》那部歌剧里，”卡拉扬说，“在第一场，警察总监斯卡皮亚在庆贺战争胜利的舞会正在进行时走了进来。他在寻找那名逃犯。按照通常做法，音乐这时正近尾声，而他尽力以高出乐队伴奏的声音演唱，这简直是不可能的。当我处理这场戏时，我让乐队伴奏在斯卡皮亚走进来时嘎然而止，大家都站着不动；然后他站在那里，默默地注视着参加舞会的人。他的眼睛由左向右将全场扫视了一遍，满脸凶相。接着他开始轻轻地唱起来，声音里充满着敌意，一道眉

毛向上挑着。”

这个舞台效果曾被剧作家爱德华·格林费尔德在他所著的书《歌剧纪录》（该书由艾伦·布雷斯任编辑）中大加赞扬了一番："谈到1963年《托斯卡》剧的录音，该剧女主角由利昂泰尔·布勒斯担任，赫伯特·冯·卡拉扬任指挥，这个录音给我们提供了一个即使用留声机也能展示舞台演出效果的新方法。多亏了卡拉扬及工程技术人员，'蒂迪昂'场景具有一种在剧场里也很难获得的艺术效果。在斯卡皮亚的主旋律被奏出后，接着是重复敲响的钟声，由降B大调过渡到降F大调，音乐轻轻地开始奏出，听起来象是从很远的地方传来的声音。与之相对应的是圭斯佩·泰得所扮演斯卡皮亚的充满恶意的低声呓语……这使得舞台效果更加紧张。不祥的主旋律伴随着无情的三连音符节奏也慢慢地加入了进来，乐曲均匀而缓慢地奏出，使人感到一种神秘的气氛。卡拉扬在'蒂迪昂'中所表现的这种渐渐增强，逐步达到高潮的艺术方法是很值得称道的，由于音色强与弱的强烈对比反差而使得整体效果更具感染力。”

卡拉扬对抒情演唱的偏爱以及对新的天才演员的特别爱惜是久负盛名的。其中后者并非是无私的表现，卡拉扬宁愿花气力培养与自己同属一路的人，而不愿与那些观点迥异的现成明星演员合作——当然除非这个明星演员特别难得，甚至在那时，他仍尽可能小地偏离他自己的观点。当玛利亚·卡勒斯这位歌剧王后提出要卡拉扬付给她更多的工资才予继续合作时，卡拉扬决不让步。他们那时已在一起合作演出了几部歌剧，还在一起合作录音。她在维也纳国家歌剧院出演一场的报酬为70000先令（大约合3100美元）。她要求将报酬

提高到75000先令，而卡拉扬坚持只给70000先令。她说报酬的最低额应为72000先令，否则她就拒绝合作了。卡拉扬回答得更干脆：那好，那您就请自便吧！

问题在于：要维持一个有宽松气氛的家庭需要一位慈祥而意志坚定的家长。而卡拉扬在维也纳那些日子的形象给人的感觉却是一名粗暴易怒、讲求效率的军事指挥官。他的日程安排之紧张令人难以想象，在繁琐的工作中几乎连打招呼的时间都没有。"简直难以想象，"当时与卡拉扬一起巡回演出的彼得·布斯这样说，"我们无休止地穿梭奔波于维也纳、伦敦、柏林、萨尔茨堡、卢塞恩之间，称得上是马不停蹄。

"那些日子太可怕了，"布斯回忆道，"卡拉扬脾气极坏，那时我们没有笑声。他受人尊敬，但大家都对他畏惧三分。每当他就要回到维也纳时，剧院的走道上总要传递着这样一个令人毛骨悚然的消息：'老板要回来了，卡拉扬来了！'他憎恶无拘无束、维也纳式的态度，不能容忍对工作随意对待以及在工作中所表现出的懒惰。人们都害怕与他说话，主要是因为他这个人难以接近。他的理论信条是：每天都是新的一天，都有其规矩。他干任何事所采用的方法总是不同以往。他总是这样说：今年长大一岁，理应更加聪明。"

"当时，他的大部分时间都在外地度过，"爱伯特·摩瑟说，"但他将主要精力还是放在维也纳。"摩瑟是奥地利音乐界中数得着的人物，他是维也纳音乐协会的总秘书和萨尔茨堡音乐节组委会主任。摩瑟与卡拉扬自1949年就开始交往，当时他是格拉茨的音乐管理员。"我当时邀请他与维也纳交响乐团来格拉茨，"摩瑟说，"他是乘火车来的，因为

他的小汽车样式不好。一位朋友用我借的一辆敞蓬吉普车把他接来了。他非要自己驾驶那辆吉普车在格拉茨的街道上狂奔。七年之后他又一次来到格拉茨，这次他是同柏林爱乐乐团一块来的。他邀请我去维也纳，在国家剧院工作。

"那时大家之所以都对他畏惧三分，是由于他对许多事情都了如指掌：比如谁应担任某个作品的演唱，哪位当乐队指挥，谁演得好，谁还有待改进等。他的每次归来都预示着某些人该倒霉了。后来乐团里发生了由技术工作人员和舞台工人发起的反对内阁部长的罢工，问题变得似乎已无法得到解决了。这时卡拉扬走了出去，以示退场。他们都要他回来，因为他能替他们讲话，并且工作认真，能为大家谋利益。"

当时是1961年，技术工人都要求加薪，并要求制定新的加班规定。这次罢工使得瓦格纳的《尼伯龙根的指环》的排演被迫取消，歌手们也不得不临时解散，各奔他方。当罢工一直持续到第二年二月时，卡拉扬就动身前往瑞士。这时技术工人简直要动起手来，坚决要求他们的老板回来。经过一番周折，卡拉扬同意返回。但与往常一样，他提出了自己的要求：必须再雇请一个总监助理来主持日常管理工作；国家歌剧院应从全国戏剧管理局中相对独立出来。他同时也要求应对他提出的与世界各地大剧院加强横向合作的宏大计划予以足够重视。他于1962年 3 月回到了维也纳，正好赶上率领维也纳爱乐乐团前往苏联、瑞典、丹麦、德国、英国和法国进行巡回演出。

这次巡回演出之后，卡拉扬又受到了肾炎的煎熬。一年之后，他的医生强迫他休息，因为他已疲劳过度。1963年，在与国家歌剧院发生了周期性的冲突之后，他又一次告退了。

“我从未与他们吵过架，”卡拉扬说，“直到今天，我还直接与在音乐厅的人交谈，看他们需要什么，从未发生过问题。我常常给自己提这样的问题：‘我还应该为大家做点什么——我还应得到什么？这样，一切就很简单了。在维也纳时，我总要不定时走进排演大厅，而他们常常不知道我在场。有一次，我就坐在后排听他们排练，当排练超过预定时间5分钟时，我就顺着过道走了下去，因为他们已开始争吵。我对他们说：这不是指挥的错，应怨我，我本应在时间一到时就摇铃提醒乐队指挥。你们都知道我通常总要提前十分钟结束。我还问他们：是否觉得那样的争吵与演出厅的肃穆气氛相和谐，然后我就走开了。后来，他们来找我道歉认错。

“国家歌剧院乐团是由政府发薪资助的，他们每年的额定演出场数不低于300场，另加100场排练，而且所有演出均需在十个月内完成。当该乐团完成定额后，在其闲暇时间内就被称为维也纳爱乐乐团，他们将每星期六下午3点至每星期日上午11点之间的这段作为爱乐乐团的固定演出时间。有一次，他们的委员会前来找我，要求每星期能有一天假日。我回答说：当然可以，我可以让步，我也想休息一天，时间就安排在每星期六中午至每星期日中午。他们马上问我：那音乐会怎么办?!我过去花了40年时间想学会如何才能领导一个集体，而我现在已明白如何使他们为我效劳。”

现在本书要讲一个关于提词员的故事，读者或许从中可以领略到卡拉扬究竟是怎样扮演一个“领导者”的角色的。故事发生在他就要离开维也纳时，彼得·布斯是这样描述的：“在意大利，提词员通常由一名乐队指挥担任，他坐在舞台边上的提词员席上，与乐池里的指挥相互配合，遥相呼应。

卡拉扬当时正在维也纳排演一个新作品《艺术家的生涯》，并被告知：他所需要的演出阵容，包括提词员都已安排妥当了。但他坚持要雇请一名意大利艺术顾问，由于他当时担任艺术总监，他的要求还是被满足了。在最后的排练中，维也纳国家歌剧院因此而继续闹罢工。他们说：'我们有自己的提词员，他在这里已工作40年了。'这样，我们就在没有提词员的情况下进行排练。后来，我们碰巧要更换一名歌手，就请了一位相当有名的维也纳歌手来担任这个角色。她已经几年未演米塞特这个角色了，提出需要一名提词员。我当时即表示愿意帮这个忙，但其它人阻拦了我。卡拉扬在旁边听不下去了，他说：意大利提词员不是就在旁边吗?!那天正好是这个歌剧的公演日，却又发生了罢工。而观众们当时已经来了，都坐在台下等着。卡拉扬不得已走出去对观众宣布说：由于演出人员罢工，公演不得不推迟，他请观众先各自回家。一星期后，在没有提词员的情况下，这部歌剧公演了。这次，卡拉扬获得了他有史以来最热烈的掌声和欢呼声。而其它任何人这时都会在观众的嘘声中被轰下台。卡拉扬却能力转乾坤，试图作出'演出必须照旧进行'的努力，并成功地设法使维也纳人看到了《艺术家生涯》的演出。但事情的结束同时也意味着新的开始。"

1964年，卡拉扬离开了维也纳及国家歌剧院。这不是一次和谐的分手，而是充满了愤懑，苦涩，报纸上也都含沙射影地评论报道一番。这最后的场面就如罗伯特·布鲁尔所形容的那样："无休止的阴谋诡计在紧追不舍地伴随着一个国家资助的团体。"或者就如沃尔特·莱格所描写的："奥地利的音乐生活很久以来一直受来自政府的干涉，受到政治漩

涡的冲击以及不负责任的流言蜚语的影响，但从未像在卡拉扬时期这样激烈。奥地利报纸……摘引那些拙劣作家建立在流言基础之上的怪念及偏见……受着其经济后台的政治需要的支配。”

卡拉扬最后在维也纳所受到的冲击（包括提词员事件）似乎都是他与一个名叫艾根·赫尔伯特的人逐渐升级的一连串冲突的直接反映，此人当时是国家歌剧院的总经理。赫尔伯特以大官身份出现在萨尔茨堡音乐节上已经多年，就是他与弗特瓦格勒私下签订合同把卡拉扬从音乐节上排挤了出去。卡拉扬不可能对赫尔伯特怀有好感，但后来却雇请赫尔伯特担任国家歌剧院的总经理，这就意味着卡拉扬要与他在节目、日程及歌手的聘请的诸多问题上直接打交道。后来事实证明：卡拉扬的这一步棋走错了。由于赫尔伯特单方面的决定不能令卡拉扬欣然接受，反之亦然，这两个人很快就各行其道了。他们甚至互不搭理，情况就无法这样继续维持下去了。

从下面所列的导致卡拉扬从维也纳国家歌剧院辞职的事件中，大家可以真正领略到布鲁尔讲“无休止的阴谋诡计”时的含意：

——1963年11月21日，赫尔伯特和卡拉扬在慕尼黑相遇。赫尔伯特要求马托尼辞职，因为马托尼在制定演出时间及计划时都有意避开他。后来，赫尔伯特主动要求辞职，但卡拉扬不答应，声言：公众是不能理解卡拉扬所挑选的人刚来几个月就提出辞职的。

——卡拉扬的血液循环又出了毛病，他病倒了。在卡拉扬离开乐团外出时，赫尔伯特拒绝与马托尼说话，甚至拒绝承认其存在。

——1964年1月，赫尔伯特又一次提出辞职。（卡拉扬的第二个女儿这时出生了——1月2日，柏林爱乐乐团称她为“教母”）赫尔伯特的辞呈未获部长的批准。当卡拉扬从外地赶回乐团时，他与赫尔伯特只是电话联系了。在一次电话交谈中，当两人不能在邀请某一歌手的日期上意见一致时，赫尔伯特挂断了电话。卡拉扬等着赫尔伯特对他的致歉，但赫尔伯特没有那样做。在这之后，两人只是以信件来往了。

——赫尔伯特计划与柏林爱乐乐团演出歌剧《汤豪舍》，而定出的日期已被卡拉扬占用。卡拉扬非常恼火，因为他多次说过：只有他才能指挥演出《汤豪舍》。但赫尔伯特拒绝让步，他重新雇请了一名指挥。

——卡拉扬与德国唱片公司签订了专营合同，而维也纳爱乐乐团又与“带卡”公司有专营契约关系，因此看起来双方是无法在一块合作录音的。

——卡拉扬宣称：他与赫尔伯特之间的关系正常，他所需要的只有工作。

——1964年4月2日：约瑟夫·科劳斯博士就任首相。在他当选后不久，卡拉扬就拜会了他，提到了要从国家歌剧院辞职的想法。卡拉扬还给其他部长们写信，谈了自己的打算，各政府部长还与赫尔伯特进行了磋商，寻求一个可行的解决办法。

——1964年5月8日，卡拉扬宣布：由于身体原因，他必须放弃在国家歌剧院的领导职务。他还指出：他是否继续以指挥或制造商的身份与该院合作将取决于该院是否愿意雇请一位新总监并保证其艺术活动的自由。

——1964年5月11日，卡拉扬的辞职被正式宣布，但由

于他与赫尔伯特和歌剧院的合同原因，一直拖到六月份辞呈才正式生效。在正式生效前，赫尔伯特在制定演出计划和编制一项预算时并没有得到卡拉扬的同意就擅自作主了，卡拉扬将此举动看作是违约行为，是有意将他排斥在应承担的责任之外。

——卡拉扬于1964年 6月23日宣布：到 8月31日为止，他将不再继续在奥地利工作了。来自米兰的哥恩科海里和富兰克·泽弗里总监中止了与维也纳国家歌剧院的合同，宣称：他们仅与卡拉扬本人合作。

——卡拉扬正在萨尔茨堡为音乐节准备《厄勒克特拉》，这时他接到邀请，请他加入萨尔茨堡音乐节总监董事会。他正要接受邀请，该邀请突然被一名政府部长否决。卡拉扬声称：如果这样的话，他就无必要继续参加该音乐节了。经过音乐会官员和其它政府部长多次召开会议协商，在经过一番讨价还价之后，卡拉扬还是被邀加入音乐节董事会。他对此欣然接受了。

卡拉扬为什么偏偏选中了赫尔伯特？“他当时是维也纳音乐节总监，批评家们都喜欢他，都希望我挑选他；如果我不那样做，一切都会乱了套的。”这是卡拉扬自己的说法，而也许沃尔特·莱格回答得最妙：“（卡拉扬）很可能已对工作感到厌倦了，而且从中看不到任何希望！”

早在1962年，罗伯特·布鲁尔就认为卡拉扬不可能与维也纳国家歌剧院长期合作：“他那总要担任超人角色的人生目标以及总是盛气凌人的为人态度，使他不得不学会应付他永不能摆脱的复杂局面。他有崇拜者，对手，生意伙伴，还有那些急于在他手下效力的人。但由于他本人不能成为任何

人的朋友，他也就无知己了。”维克多·瑞姆安这样说："他变得如此过高地估计自己，就得在云层里生活了。”

回溯往事，卡拉扬将他在维也纳的所为都看作是不可能发生的事。“当我刚到维也纳时，我觉得一年可以排演300个作品，但现在我明白这是不可能的事。我自己一年只能亲自排演一到两个作品，对其余的作品我只能临场指导一下。但我对大部分东西都看不惯，持有异议。一般情况下，我在维也纳每天要工作12个小时。每天的排练结束之后，晚上我还要训练歌手，然后我再到排练厅呆十分钟左右。我记得当时有这么一件事：一名来自阿根廷的二流指挥下午四时才赶到这里，没有进行任何排练，晚上这位先生就粉墨登场了。他只是为钱而来。我对此很感惊讶：这一切只是为了赚钱?!

“我去维也纳是为了创立一个持久的音乐节，但我发现那是不可能的。假如我们每年演出300场，那么只有70场水平不错，另外70场的水平就要大打折扣，而剩下的就无什么水平可言了。而且，即使我们有能力演出那么多，也不会有那样大的需要。如果人们每天都遇到极精彩的事，他们也会承受不了。这就象穿衣打扮一样，如果你在周末才着意打扮一番，效果就会很好，很有点节日气氛；而当你每天都浓妆艳抹时，打扮就失去了本身的魅力。

“并非是阴谋将我撵出维也纳的，”卡拉扬今天这样说，“而是我当时想去参加复活音乐节。我现在一年可以排演三场歌剧，而且场场出色。”

1977年，在相隔13年之后，卡拉扬又一次回到了维也纳，在维也纳国家歌剧院指挥演出。在奥地利电视台他接受了费歇尔·卡温的采访。他简明地（如果不是有意的）归纳了为

什么他在维也纳的时光充满了暴风骤雨："我这个人天生就爱发号施令，我无法改变自己。这也是我这个职业的特点，因此我要说：那些聘用我的乐团才真正处于我的控制之下。"

从表面上看，似乎卡拉扬在维也纳的时光纯属浪费，但实际情况并非如此。卡拉扬在他所走过的这段路上还是留下了一串闪光的足迹——尽管他在拉斯卡拉的艺术活动被说成是偶而以客座身份露露面：尽管他放弃了在伦敦爱乐乐团主衔指挥的机会——但在这七年时间里，卡拉扬在维也纳国家歌剧院的录音就达120盘。其中一些是与维也纳爱乐乐团合作的，但柏林爱乐乐团和伦敦爱乐乐团平分了他的录音时间。卡拉扬很喜欢与沃尔特·莱格合作，后者在给《录音内外》这本书的序言中这样写道："我们俩思考音乐的方法完全相同。"卡拉扬与这位坚韧、不妥协、自学成才的大师趣味相投。（安托尼·格里菲恩把莱格称为"我所见过的最粗鲁的人"。）就象傲气十足的电视问答比赛的冠军将手指按在键盘上一样，他们毫不迟疑地将彼此的长处都罗列出来。

有一次，他们因为拉威尔的《波莱罗》的演奏速度而发生了争执。莱格觉得卡拉扬将作品的速度理解得太慢了，并让卡拉扬去查看一下拉威尔在这个作品上的记号。卡拉扬反驳说他已看过拉威尔的一封有关《波莱罗》的信，在这封信中作曲家说：如果他觉得乐队能将该作品演奏得更慢一些，他宁愿标上更慢的标号。

莱格就这样遭到当头一棒。战后，当对卡拉扬的威胁之声在纽约又起时，安尼塔·卡拉扬以妻子特有的关心口气问莱格："谁想伤害我的赫伯特？"莱格答道："噢，应该是勃拉姆斯，也许是贝多芬。"但当卡拉扬在莱格和舒瓦兹科

波夫家向埃利特·穆利特求婚时，他们之间的第一次"约会"也就开始了。

根据埃利特所说，她与卡拉扬是在50年代中期在圣特罗佩相见的。她是在1982年的一个晚上在音乐厅卡拉扬的办公室里讲起这个故事的。当时卡拉扬夫妇刚刚参加了一次为赫伯特·卡拉扬所举行的授奖仪式——一本包括他所有歌剧作品的舞台设计的书刚刚出版发行。这次仪式一定是很重要的，因为这是我唯一一次看到他打着领带。在仪式举行的间隙，他们俩在洛尔·萨尔茨伯格的办公室停下来交谈起来，萨尔茨伯格和布斯当时也在场。大家互相逗乐，气氛很轻松。埃利特当时身穿一件海军蓝皮装，她不停地摆弄着那一头金黄色、长长而浓密的秀发，嘴里滔滔不绝："我当时17岁。他是和他的第二个妻子一块来的，我们都精神饱满地在一位朋友的船上度过了一整天，晚上我们一块共进了晚餐。在用餐时，我的陪同对安尼塔说他觉得他的朋友已爱上了她丈夫。然后我们就谈起第二天该干些什么。有人建议我们下午六时去打迷你高尔夫球。这时，赫伯特正在看着我。我觉得他当时脑子里一定有鬼点子。"

"一点没错！"卡拉扬马上接了一句。

"两年之后，我与一位男朋友在伦敦观看了一场音乐会。他问我是否认识卡拉扬，并说卡拉扬似乎正在望着我。我回答道；我有他的所有录音。他接着说：我们应该去请他签名。就在同时，卡拉扬那双蓝色的眼睛正射向我，似乎要我在休息时找他去。他已告诉马托尼：如果看到一个金发女郎就给他送去。因此我就替那位要我签名的朋友去找他。他请我那星期和他一块出去，但我太忙。'那么两星期之后怎么样？'

‘我有事，不行！’最后我们约了个时间在一块吃顿饭。这样，那天晚上的那一幕就发生了，爱神开始降临，当时莱格和舒瓦兹科波夫都在场。”

卡拉扬接着说：“我记得当她到后台找我时，乐队一片喊喊喳喳。第一大提琴手看着我，翘起双手拇指给我做了个手势。她当时经常出现在伦敦街头的广告牌上，上面的她和真人一般大小。她是当年最漂亮的小姐。”

埃利特继续讲着：那天晚上在萨尔茨伯格的办公室里，他们对所有法国的保留曲目都摆了摆姿势，对部分故事情节讲了一遍。两个人都已情窦萌发，相互挑逗着。卡拉扬全神贯注地看着她，就像他在指挥时注视着双簧管手独奏一长段曲子一样专心。他的脸上现出了爱慕之情，他那蓝色的眼睛突然变得温柔起来，他的双唇伴着他那心满意足的笑意微微张开。（我真有些纳闷他的领带是不是系得太紧了。）

埃利特极力想使卡拉扬加入我们的交谈：“现在你讲讲那天晚上发生的事！”可卡拉扬巧妙地拒绝了：“噢，那不行，要讲完那天的故事至少需要三小时！”

甚至在他们相识之前（故事在继续），埃利特就在给卡拉扬送红玫瑰了，每次都送一株。他无论去哪儿，总有一株红玫瑰在等着他。“后来他们相识了，卡拉扬才知道了此事的原委，”洛尔·萨尔茨伯格说。“他对此已淡忘，但她还记着。无论是在格林诺姆，还是在卧室，只要他到那里，总有一株玫瑰在等着他。”

安尼塔也知道卡拉扬对埃利特的吸引力，但并不为此发愁。“他永远不会同我离婚的，”她常常这样对埃奇·莱斯利说。但莱斯利对卡拉扬很了解：“他对安尼塔说只有当

他与埃利特结婚而把安尼塔作为最要好的朋友看待才合乎道德水准的要求。”这个理论原则后来确实发生了效力。那些还记得卡拉扬与埃利特之间相互求爱的人都说：安尼塔帮助卡拉扬确立了这种关系。他们离婚后，卡拉扬心甘情愿地为安尼塔购买了一幢房子并重新进行了装修。他经常给她打电话，当他与埃利特的女儿出生时卡拉扬尤其坚持这样做。

在婚姻的诸多复杂因素中，孩子是很重要的。“他与安尼塔没有能生孩子，”莱斯利说，“他总觉得这对一个男人来讲缺少些什么。他与埃利特结婚的其中一个原因就是希望生个孩子。”

卡拉扬与埃利特·穆利特于1958年10月在法国默热沃结了婚。由安德尔·冯·马托尼担任男宾相，证婚人由埃利特的滑雪教练担任。

1958年，卡拉扬是异常忙碌的。要想在报纸上跟上他的行踪简直会令人喘不过气来，这就如同要同时跟上两三个人的行踪，而不是仅仅一个。“时代”杂志1958年在一则关于他在萨尔茨堡音乐节报道的旁边刊登了一张卡拉扬从他的“奔驰300SL”鸥型轿车上跳下的照片，当然照片是经过艺术处理的。“时代”将卡拉扬排在“世界最高水平的指挥家”之列，并这样称赞他所指挥排演的贝多芬的《菲岱里奥》：“音乐节的参观者及评论家们都一致公认：就连麦克斯·伊哈特在晚期也未能将该剧的‘再创作’水平提高到卡拉扬所达到的境地。”但对他演出的反映仍是五花八门：“对卡拉扬所演的贝多芬的作品，音乐界的反映是冷淡的。与上次音乐节（1950年）上韦尔海姆·弗特瓦格勒所指挥演奏的《菲岱里奥》相比，

评论家们抱怨这位演出风格高雅、喜好速度的卡拉扬缺少他所崇拜的前辈所特有的热情奔放的演出风格。”

1958年，卡拉扬也见到了恩斯特·海尔斯曼，就是那位20年前和亨利·奥尔特一起移居美国的奥地利人。海尔斯曼在美国上了学，对理论研究的兴趣使得他到了好莱坞，在那儿当上了麦克斯·伊哈特的助手，而伊哈特是能在好莱坞站住脚跟的几个欧洲导演之一。后来，他应征加入了美军，被分配到从事一项秘密的对在美国军营中关押的德国战犯进行改造的计划。在战争末期，海尔斯曼申请到海外干点文职工作。在战争情报中心的帮助下，他于1946年返回奥地利并从事“战时无线电广播网工程”。

象海尔斯曼（奥尔特）这样作为盟军文职官员返回受战争创伤在政治及社会上已成真空的奥地利的侨民，在他们国家的重建和复兴中总处于十分有利的获益地位。由于文化肌体本身的恢复是以报纸、剧院、电影公司及电台在新的所有者领导下的重新组合为主要标志的，因而各式各样的申请都必须获得当局的同意才行。奥尔特主要感兴趣的只是完成在战后分配给他的工作，尽快返回美国，开始新的生活。事实上，奥尔特也知道海尔斯曼有返回奥地利的愿望，遂请他代替了自己的位子。

颇有心计、说话柔声细语的海尔斯曼在戏剧界却有众多关系，称得上是一位相当有经验的老手（他父亲曾在维也纳著名的柏格大剧院当过演员），他就要打入这个领域了。他并不贪婪，只是颇有自己的想法。不久他就成为柏格大剧院的总监，而且他还拥有一家在维也纳相当有影响的报纸，但他主要以一种更加温和的方式来确立他在维也纳文化生活中

的地位：即设法赢得别人的欢心。他辛勤耕耘，“收成”自然不会错的。

他在象奥地利这样的国家里能取得如此的成功是相当难能可贵的，因为在这个国家里旧的关系网是很难打破的。奥地利全国领土长350英里，最宽的地方为160英里，差不多和爱达华州一样大。人口仅7千5百万，并在地理上处于某种程度的与世隔绝状态：西有瑞士，北有捷克斯洛伐克，东边是匈牙利，南边与南斯拉夫接壤。这样的地理位置使得开拓事业的路子很窄，无论选择什么职业，成功的机会都很少。而且奥地利的传统又特别强调家庭和头衔的重要性，这样谁又有成功的可能呢！

从许多方面讲，奥地利都称得上是一座“岛”，当一个人在那里呆一段时间之后，他就得怀疑：是不是那里的每个人之间都有某种联系，或者是血缘上的，或者是婚姻上的。

海尔斯曼身挂教授、博士两个头衔，总是象柴郡猫一样露出牙齿笑着，透出那种维也纳人特有的气质。在战后他就露出了事业上的锋芒并一直为之奋斗着，至到1984年春天被胃癌及肝癌夺取了生命。从头衔上看，他并非是奥地利最有影响的文化名人，但如果看看各个政府部长们职位的升降，人们就会发现每次升迁及降职的后面都有海尔斯曼那双看不见的手在指挥着。他成功地在那些政治头面人物及他们的孩子们过生日时送去贺卡。而当这些要人们与那些漂亮、富裕、有功并很可能成为女演员的年轻女郎们离婚时（她们已被说服了），自然而然地总要请海尔斯曼光临。

海尔斯曼一般将这两次“光临”都安排在自己的两张餐桌上，每次选择其中之一：一次是在中午，在盖斯特纳咖啡

厅，在那儿他提供比较经济的午餐招待来宾；另一次是在晚上九时左右，在哥鲁瓦尔德咖啡厅，为来宾供应正餐并另加半瓶伏特加酒，厅里回响着摇滚乐。一年365日，天天如此。这种以提供餐点结交朋友的方式在当时的维也纳是很盛行的，是一种易被人接受的经商方式，而海尔斯曼赋予了这种方式以新的内容。他经常在那里搓着双手，以讥讽的口吻对他的"朋友们"的不幸表示一番失望，给大家议说自己的方案，并对一连串的演员、音乐家、剧院官员及奥地利的政界要人开开玩笑，品头论足一番。所有这些都吸引了许多听得颇为满意的听众，他们一般是来这里喝点咖啡，谈谈生意的。

海尔斯曼说：他是在50年代中期在维也纳的一次晚会上与卡拉扬见面的。"维也纳《邮报》的头面人物波斯特罗博士邀请我和妻子去参加一个欢迎加里·库柏来维也纳的晚会。在那次晚会上，我和卡拉扬见面了。我们在一起谈论了一番维也纳国家歌剧院的情况。我问他是否已被邀出任该院总监。他回答说：还没有。我问话的意图显然很得他的欢心。"

1983年夏天，在萨尔茨堡剧院海尔斯曼的办公室里，我又与他交谈了一次。在此之前，那些曾去过他在维也纳的办公室的人向我提起他内室的门上无把手，据说他的秘书将把手放在书桌的抽屉里，来访者须经检查后才方可拿到把手。在萨尔茨堡剧院他的办公室里，门的把手没有被拿下来，办公室的墙上挂着黑色的帷幕。他个头不高，圆圆的脸，胖而圆的身材，略显浑圆的肩，他当时已经67岁了。那一头正在稀落的灰发，身穿的那件旧的天鹅绒运动衫以及总是透过眼镜斜视着的那双眼睛，使他看上去宛如一只鼹鼠。他讲话柔声细语，脸上总是挂着笑。他说：自他第一次与卡拉扬会面

后，就发现卡拉扬性格开朗，易于交谈，“并非人们形容的那样聪明绝顶。”

“在他周围的人总是极力把他形容得完美一些，这样他们似乎也就显得完美了。我记得他在60年代末来伯格大剧院访问，当时他已就任维也纳国家歌剧院的总监。马托尼将我喊了过去，说老板要来这里参观一小时，并在这儿用餐，请我准备一点牛排就够了。第二次他未提前通知就来了，就餐时要求吃农民的家常饭——一盘熏肉外加几个包子。

“如果他的部下将他人排挤到一边而对他顶礼膜拜的话，他对此并不介意。他唯一不喜欢的是别人对他隐瞒真实情况。如果你将事实重新加工了一番，而他后来终于知道了真情——即使你出于好意——他对此也是不能容忍的。”

不管怎样，卡拉扬与海尔斯曼成为了好朋友，而且毫无疑问，他们也成为非常合适的生意搭挡。当巴仁·普森退休后，卡拉扬很快（于1959年）使海尔斯曼成为萨尔茨堡音乐节五人董事会成员之一。这个令人垂涎的职位使得海尔斯曼实力大增；而对卡拉扬来讲，他在音乐节的政治领域的地位也得到了加强。但毫无疑问，海尔斯曼是那些为数不多、能与卡拉扬一块进餐并与他及家人一起度过良宵的人之一。一方面，他与卡拉扬在安尼夫住得很近，经常骑自行车路过他们家。这样，在得知相当多的关于卡拉扬的个人秘密之后，他就产生了写一本书的想法，这就是《赫伯特·冯·卡拉扬》。这本自传叙述平淡，但其中详细罗列了所有事件及发生的日期（包括音乐会及对此的评论），这是很实用的。很明显，这本书的写作得到了卡拉扬的紧密配合，而且他能对音乐界的同事们予以如此信任，允许对他写书问墨，这确实难能可

贵。他们俩人的友谊在距海尔斯曼去世前几个月时又一次得到了证实，当时海尔斯曼刚在萨尔斯堡住进医院，卡拉扬就赶到医院去看望他。海尔斯曼当时拒绝任何来访，而卡拉扬却穿过大厅，对前来阻拦他的护士说：这个医院是由他的父亲创立的。当海尔斯曼得知卡拉扬来看望他时，简直有些不知所措：这确实是稀罕事，卡拉扬从未去医院看望过任何人。

卡拉扬1958年的压轴戏是离开欧洲飞往美国去指挥纽约爱乐乐团。一年之后，他与维也纳爱乐乐团一起开始了一次世界性的巡回演出，举办音乐会的地方包括下列城市：新德里，孟买，马尼拉，香港，东京，檀香山，洛杉矶，盐湖城，芝加哥，克利夫兰，纽约，波士顿，亚特兰大，华盛顿以及蒙特利尔。

与此同时，卡拉扬又回到了录音棚，着手录制以下作曲家的作品：柴可夫斯基，里查德·施特劳斯，勃拉姆斯，贝多芬，海顿，莫扎特，约翰·施特劳斯，威尔第、德沃夏克，韩德尔和西贝柳斯（全部在1959年）。这是他录制西贝柳斯的《芬兰颂》的第二盘录音，不久卡拉扬和沃尔特·莱格一起去伦敦听伯恩斯坦演奏西贝柳斯的作品。根据埃奇·莱斯利所说：莱格建议伯恩斯坦将曲谱再看一遍，而卡拉扬马上想当然地告诉伯恩斯坦：他已花费了十年的时光来普及西贝柳斯的作品，而伯恩斯坦仅用一小时就将他的全部心血给毁掉了。可以想像：一场唇枪舌战就在所难免地发生了。这样直截了当的谈吐不是从事音乐的人讲话的方式，也不是卡拉扬与人交流的方式。卡拉扬总是想将一切的不愉快转嫁到别人身上。

在卡拉扬一生诸多的努力之中，也许花在录音棚里的时

间最多。对于这一点，没有人比当时与他一起工作的带卡公司的制造商约翰·克肖了解得更清楚。在他的自传中，克肖这样写道："要了解他确实不易，但却很容易从他那似乎很随便的举止中挑出毛病。与卡拉扬相处，就不得不容忍他的急躁，对这点我已经能理解，并且很敬重。他所具有的盛气凌人，他那杰出的音乐才能，他对事物几乎过目不忘的本领，所有这一切都是卡拉扬所独有的，而我觉得这一切与其说是天赋，不如说是他多年辛勤努力的结晶……卡拉扬的主要缺点，也不是至关全局的，是他总觉得自己在所有方面都比别人聪明。为了使他的心理思维更正常些，我们不得不以事实教育他：他的想法并非永远正确！"

在录制《奥赛罗》的过程中，克肖提出：由于歌手的聘用和解雇，需要对原计划重新安排，计划在晚上召开一次会议，唯独卡拉扬对此持有异议 克肖恳求他参加，但未成功。卡拉扬说他已计划在城外进行一次合唱排练，这是不能改变的。当时的晚报还披露了卡拉扬这样一个故事：他及夫人被邀请参加一个电影展闭幕式，在该仪式上将要采用一种新的放映手法——影片奇迹。被邀请的还有奥地利首相及其他要员。

"当时只能做一件事，"克肖这样写道。克肖向卡拉扬提出最后请求，请他参加会议，但遭到拒绝，因此克肖先为这次仪式订了六个座位。"我当时估计到了将要发生的一幕——我们六个人在通向电影院的台阶下等着他。这是我唯一一次看到他惊呆了，也是他那坚不可摧的防线唯一一次被冲垮。他羞怯不安地与我们一一握手。然后，就发生了我们始料不及的尴尬场面：原来他的座位就在我们的下面。"

克肖的观点是最简略不过的了："这些抹煞不了的小事很可能使人的注意力转移，忽视其重要的方面：假若在与象卡拉扬这样的人打交道时允许对方给你'减分'的话，那么你是无法与这样的人相处的。"

很明显，**EMI**公司的工程师安托尼·格里菲恩从来都不是卡拉扬的崇拜者。在亲眼目睹了弗特瓦格勒邀请主要演奏员到录音控制室听取他们对录音带的意见并进行交谈后，格里菲恩对卡拉扬排斥演奏员，单独"听阅"磁带而后单方面作出决定的做法痛惜不已。卡拉扬曾承担安装那些坏了的乐器，将手指误放进插座，结果吓了一大跳。格里菲恩现在一提到此事还咯咯笑个不停。但最使格里菲恩感到厌烦的是"完美录音崇拜"，这个标准早在60年代时就成为一种衡量社会地位的标尺。

"录制过程变得如此科学化，如此严肃，使得每个音符都要完美无缺。我要抱怨音乐评论家们，他们每个人，就连最伟大的托马斯·比彻爵士都成为这个标尺的俘虏。我记得有一次和比彻合作录音，非常成功，但还有几处小差错。'我们必须重新录一遍来讨那些评论家们的欢心。'比彻这样说。他也确实那样做了。第二次录音的本身很完美，但没有了那种神韵。没有人愿意为了整个作品的完美而容许那些差错，但我看到卡拉扬这样做了，当时他录制的是理查德·施特劳斯的《家庭交响曲》，他录制这个作品时一次完成，他很实际，注重自发性的动作。"

尽管他的工作异常繁忙，压力很大，卡拉扬还是尽可能安排时间来满足自己的好奇心并且拓展他的音乐知识。每当有机会获得新的事物或进行新的探索时，卡拉扬这位音乐家

就会将一切都抛于脑后，而去争取这样的机会。60年代初，在维也纳歌剧院对德彪西的《佩利亚斯与梅丽桑德》进行排练期间，当卡拉扬听一位歌手提到他的老师曾是德彪西的朋友时，他马上中止了排练，让这位歌手立即与他的老师联系，并请这位老师乘飞机来到维也纳。正如埃奇·莱斯利所说：音乐对卡拉扬来讲已不仅仅是一项职业，而是他的天职。卡拉扬这种开拓、学习、永无止境的精神使得他的作品有一种独特的神韵。

卡拉扬直到1978年才录制《佩利亚斯》。当这个录音完成后，引起了听众的极大热情。弗雷克斯·艾普罗汉米在《歌剧录》这本书中这样评价道："在如此多的古典乐中，卡拉扬将音乐能操纵得如此得心应手简直令人不可思议。这首交响乐，虽然也同以前一样演奏得完美无瑕，似乎给人以更深的感情启迪，但并未在德彪西所标出的乐谱上进行任何的艺术夸张，或有任何矛盾。"这次录音是卡拉扬几年思考和学习的成果，正如艾普罗汉米所说："（卡拉扬）是这个完美录音的英雄，当我听它时，我觉得这个作品超越了作品表面的东西，是卡拉扬所指挥演奏的法国音乐作品的顶峰。"

到60年代时，卡拉扬的生活及事业都已奠定了良好的基础。那令人揪心的艺术之路还在他的脚下继续延伸着，工作也如流水般地向他倾泻而来。各种音乐会的计划、巡回演出、歌剧作品以及录音制作都纷至沓来，只有作品、演出的城市以及被邀的艺术家们走马灯似地更换着。而乐团在大部分时间里都没有大的变化，主要是柏林及维也纳爱乐乐团。到60年代中期，他的"音乐总监"生涯就结束了。他仍是维也纳音乐协会及柏林爱乐乐团的终身艺术总监，并与它们有音乐

录制合同，但他已不再插手行政管理事务。米兰、伦敦、维也纳和萨尔茨堡等城市的艺术活动已不再隶属他的监督指挥，尽管他还留在萨尔茨堡音乐节董事会里。然而，当他似乎正在每况愈下时，他权力的增长却没有任何停滞下跌的趋向：他甚至在没有在乐团任职的情况下继续指挥着萨尔茨堡乐团。对其它乐团来讲，他 名字具有神奇般的魔力。这才称得上是对“权力”的真正拥有：并非导演，却在导演着一出戏。为什么？首先是因为他自然而然地要这样做。他并非是冒牌领导，他独具特点；对自己的需求以及作为领导应当做的，他都最清楚不过了。公众需要他，他方才成为超级明星，成为人们的偶像。在萨尔茨堡，人们为他修建了世界上最好的歌剧院。

明星并不是仅靠天资发展而成的。聪颖的天资无疑是一个先决条件，但只有当它与其它因素在特定的、偶然的条件下结合起来时，明星才能出现。在卡拉扬本身的例子里，这种结合就如同他本人一样使人惊奇。

首先，他对自己的长相颇感满足——仪表堂堂，一双眼睛透着坚定的光芒；除此之外，他还有着一名运动员的气质——驾着小车急驰，在大海上泛舟，爬山滑雪样样在行。他还有一名佛教修道士所具有的钢铁般的自律力，他很少饮酒，而且从不抽烟。他那很难称得上是强壮的瘦小身躯却把人们的想像引入了同情怜爱之途，继而又转化为一种勇气，因为他毕生都让人看到一种唯有硬汉子才具备的举止与气度。不论当纳粹质问他有关他的犹太妻子的情况，还是当盟军调查他与纳粹的瓜葛，或者当弗对他进行诋毁攻击时，还是遭到了音乐节董事会及当局的围攻或是当他面对势利小人时——

总而言之，当任何人想要对他所想、所干的事情横加干涉时——他总是坚定地把握着自己的信条，那就是：音乐所赋予他的使命使他超越了一切非难和指责。

当然，这是一种古典式的、令人难以接受的态度，但当这种态度被应用于有利健康的事物（音乐、体育等）或当好心人反对这种方式时，却总会得到公众的支持，因为对大多数人来讲，这种处世的方式是站不住脚的。当身怀本领却又傲气十足的人出现要将这种态度抛之一边时，无论是穆汉默德·阿里，还是赫伯特·冯·卡拉扬，总要给我们以不同程度的满足，至少是惊讶。卡拉扬付出了很多，他得到的也不少（甚至更多），他没有对任何人道过歉，从未迷恋过去，而是继续着他手边的工作。

有时，卡拉扬也确实超越了他的那种态度，但这样的事例只能更增添几分神话色彩。例如在1969年，卡拉扬在与柏林爱乐乐团及录音公司的谈判中遇到了困难。卡拉扬随即与生意合伙人联系，问他们能否安排他作为客座指挥去巴黎乐团。电话直接与法国政府的最高层接通了：要由戴高乐将军亲自决定能否同意一个前纳粹分子来巴黎乐团。不管怎样，戴高乐最后还是同意了。卡拉扬从电话里得到了这个消息，但他显得有些茫然不知所措。那位通知卡拉扬的人说了一句：这可是你自己的要求啊！可卡拉扬答道：不，我不去了。他又解释说：如果巴黎乐团想与他合作的话，他们应派一个戴高乐的使者来见他。另外一次，当将在梵蒂冈举行的音乐会正在酝酿之时，卡拉扬要求教皇派使者来与他会面。经过三年的准备，在梵蒂冈举行的这次音乐会终于在1985年6月27日举行了。"从梵蒂冈来的公关先生说：'我们本来宣布这是

教皇的弥撒仪式，结果却成了赫伯特·冯·卡拉扬的演出，'"卡拉扬津津有味地说起来，"可那确是演出啊！当然，每当教皇走动或说什么时，镜头是对着他的；但当音乐响起来时，镜头就转向我了。这简直太糟糕了：有好些人看不到他，可也有好些人目睹不了我的风采！教皇还吻了我，他和我拥抱而后吻了我！"

卡拉扬也许期待着在前面能得到更多，但他首先付出了很多，这样，他的以自我为中心、富有挑战的态度就变得很自然，而且根深蒂固。当然，大部分的"战斗"，无论是得到，还是失去，都能在新闻出版界找到答案，这样他就闻名遐迩了。卡拉扬或许对别人的反映无所谓，但他一直都理解新闻媒介的价值，并且一直毫不犹豫地用其所长。作为一个媒介的操纵者，他是数一数二的：一个人是无法控制新闻报道的，但当反对他的狂潮倾泻而来时，就会使那些新闻报道对自己更加不利，而猜测就会代替事实本身。其效果呢？不过是得到点来自读者的同情而已。

他将新闻媒介视为一个致命的武器。一般情况下，他对新闻界总是退避三舍，对不经他同意和允许就给他拍照强烈反对。这样，每当他允许时，新闻界总是蜂拥而至。（有一次，当他在奥斯陆巡回演出时，他突然看到观众中闪光灯一亮，他立即中止了音乐会，直到那位拍摄者被查出，胶卷被曝光为止。）每当杂志上要刊登有关他的文章或照片时，总要按他的要求做，否则就一律告吹。1963年，《巴黎竞赛》杂志上刊登了一篇描写卡拉扬田园般的"家庭生活"的文章：（故事的背景：卡拉扬在维也纳外布亨霍夫的一座乡村屋子里）早晨六点钟，卡拉扬开始做瑜珈功，拉开了一天生活的

序幕：早餐非常简单，卡拉扬说“那是农民式的简单早点”；早点后，就到乡间散步，然后他就“自我排练”起来；他们每天要“吃用一次水果”：在与埃利特和孩子们稍事休息之后，他要么出去猎只驯鹿，要么驾驶着拖拉机干活；在晚上，他们要先在一起享用一天中唯一的一顿饭，然后就围坐在火炉旁，这时，卡拉扬总要对照曲谱对录音样品进行检查。

这是多么美妙惬意的生活啊！

现居住在萨尔茨堡的画家赫伯特·布雷特给我们提供了一个卡拉扬家庭生活的更加真实的侧面。布雷特是一位易于相处、和蔼可亲、朴实土气的人，他的风景画因其鲜明的色调效果而令人回味无穷。埃利特一直渴望成为一位画家，于是她就拜布雷特为师，她也很喜欢布雷特和他的妻子。有一天，这对夫妇突然接到邀请，让他们去圣莫里茨和卡拉扬一家小住几日，他们欣然接受了。他们在圣莫里茨的光临成为当年的主要新闻之一。

“卡拉扬有时就象一个孩子，”布雷特说。“有一次，他开着他的四轮小汽车带我出去，在他随身携带的一个盒子里放着一个飞机模型。他让我把飞机模型拿在手里，说这样他就可以放心大胆地在山上驾车飞驰了。

“我们在一块儿甚至没有谈起过音乐，但我只是对他说明：我根本无唱歌的欲望，甚至对买音乐会的票都不感兴趣，我告诉他我真正想做的是指挥柏林爱乐乐团。他斜着眼看了看我：‘那你将指挥那个作品？’我即说出我所喜爱的莫扎特的一首曲子。‘曲子的开头是什么来着？哼给我听听。’我就哼了几小节。他马上插了一句：‘哈！没错！’，他接着又对我说：‘你简直可以当指挥！’

“他很喜欢呆在家里，但在外奔波已成为他生活的一部分。有一次，我正好在他家里，这时他从东京回来了。当时埃利特正在画画，他走了进来，就象刚从商店回来一样。埃利特抬头看了看他，说：‘你觉得是否应再将这点蓝色涂得更深一些？’他们经常外出旅游，有时一有去某地旅行的念头，他们就快速决定，15分钟内就行装就绪，可以启程了。

“在他们家里并非总是音乐萦绕，他们将时间都花在看电视和录相上了。卡拉扬很喜爱电影，他喜欢娱乐片，也爱看外星人科幻片。当他不在家时，埃利特便弹奏乐曲，经常奏一些很难听懂、不易理解的现代音乐曲目。

“他也喜欢那些好心的玩笑。女中音利昂泰尔·布勒斯为他做了一件T恤衫，上面印着他的照片，在照片的下面印着‘王子’的字样，他非常喜欢这个礼物。周围的人对他来讲也是很重要的。假若有三位都很杰出的小提琴手，卡拉扬所挑选的那一位的个性必然是他更喜欢的。与卡拉扬相处，个性必须与他的相匹配才行。

“他在家里从来不玩游戏，他的生活中无扑克，也无十五子游戏。任何形式的游戏都掺杂着碰运气的成份，我觉得他是害怕自己输。”

实际上，是录音为卡拉扬的明星生涯奠定了基础：录音使他成为音乐爱好者以及那些购买音乐磁带的公众所敬仰的名人。根据安托尼·威廉姆斯所整理、由唱片出版发行总公司（英格兰，1978年）出版的唱片分类目录所述，卡拉扬的首次录音制作是在1938年进行的。（与柏林国家歌剧乐团合作，演奏的曲目是莫扎特的《魔笛》序曲。）

“1938年，我们开始制作第一批录音。”卡拉扬说，“我们录音的地点是在柏林城外的一座教堂里。那儿距机场很近，我们录音的时间安排在下午，而每天下午从大约二点开始，飞机就陆续起飞。我们尽力避开飞机的起飞时间，但有时正当我们将乐曲演到一半时，飞机的轰鸣声就骤然而至；我们就不得不重新开始。我们当时所录制唱片的规格为10英寸，每分钟78转，单面录放时间为四分钟。有一次，我们将一批唱片样本装上了一架飞机，这架飞机在法兰克福着陆后，就让大雾给困住了，晚上又接着下霜，结果75％的唱片都‘一分为二’了。那是我们三个月的心血啊！”但从最初开始，卡拉扬所持的录音业是音乐未来之所在的观点就未被他同时代的人所接受。

到50年代中期为止，他已经录制唱片将近20年了，已拥有几百张唱片。在40年代和50年代的商店里，他的唱片几乎是无所不在的。他在录音设计上总是投听众所好，尽可能录制他们所喜爱的音乐作品。40年代末，托斯卡尼尼回到了美国，接任NBC交响乐团，因为他想使自己的音乐能接触千百万听众，而NBC给了他这样的机会。卡拉扬的雄心一开始也是与之相似的：他想接近广大的听众和观众。如果看一眼他最初录制的作品就会发现，他所选择录制的音乐作品都是流行古典音乐：威尔地的《命运的力量》序曲、柴可夫斯基的《第六交响曲》（又名《悲怆交响曲》）、瓦格纳的《纽伦堡名歌手》序曲、德沃夏克的《新世界交响曲》等。

卡拉扬对那些常常贴在自己作品外面的“时髦”的“装璜”表现出特别的敏感。1982年，有一天我去他在圣特罗佩的寓所去看望他。在路上，我从汽车内的无线电里听到了由卡

拉扬和柏林爱乐乐团合作演奏的圣—桑的《第三交响曲》（又称《管风琴交响曲》）。这是一部含有许多我所熟悉的旋律、演奏得非常出色的作品，在作品逐渐达到高潮时，夹杂着由管风琴奏出的和弦。当我将这些告诉他时，卡拉扬看上去有些戒备，与我们听到作品时的“音乐心情”截然不同。圣—桑的作品被认为是仅能供别人欣赏、参观一下的样品而已，因此被许多鉴赏家们嗤之以鼻。

我所提到的这件事勾起了卡拉扬对学生时代的回忆，当时托斯卡尼尼率领拉斯卡拉歌剧团来到了维也纳。“他们演出的第一场歌剧是多尼采蒂的《拉美莫尔的露契亚》，这给我的印象很深，因为《露契亚》当时被认为是二流的音乐作品。因为是托斯卡尼尼要来，我们就事先熟悉了这段乐曲，并在班级先进行了演奏，我当时还困惑不解：‘这么伟大的人物怎么要选择演奏这样的曲子呢？’后来，我聆听托斯卡尼尼演奏了这个作品，这时我意识到：没有糟糕的音乐，只有糟糕的指挥和演奏。那个作品演奏得太好了，令人不可思议，其诀窍在于演奏本身。

“我已经录制了《霍夫曼的故事》中的《船歌》，这是一段包含着邪恶内容的曲子。由于发生了决斗，其中一人被杀死，这时葬礼进行曲就响了起来。只是这个曲子写的有点像摇篮曲，并有打击乐伴奏。这确实算得上是一首完美的悲剧曲目。我对乐团说：‘设想你们象一个女人一样被别人拽着头发走——尽量不要演奏得太整齐，到最后再齐奏，并使音色更丰富些。’我最后成功了。对我们已听得司空见惯的华尔兹我也是这样处理的。我很崇拜施特劳斯的华尔兹，但更崇尚他对华尔兹的推广，他具有瓦格纳推广音乐作品的才

能。我录制《迷茫圆舞曲》时就尽量避免平时给人的那种印象效果。我觉得录制那些伟大的音乐作品，并将它们介绍给大多数公众是我的责任。"

卡拉扬这位学者，这位业余科技专家从他自己的录音生涯中得到了乐趣。他将对那些庞大的电唱机进行钻研并加以改进看成是自己的职业。1950年，他录制了自己的第一张LP唱片——一张十英寸规格，上面录制着莫扎特的C大调第21钢琴协奏曲，K467。"录音磁带是由德国人在战争中发明的，"卡拉扬说，"他们用磁带以十倍于正常的速度录音，收集情况。战后，英国人发现了磁带的作用。磁带真是不可思议的东西。后来，又出现了立体声，伴之而来的是新的问题；后来，四轨录放音技术就出现了，这是一个飞跃。而所有这一切只对那些沙发和椅子制造商大大有利，因为要欣赏采取这样的新技术所录制的音乐，就得坐到房间的正中。现在，又增加了激光技术。"

卡拉扬说：他对自己所有录音的复制品都要用索尼单放机先听一遍。"我从不直接听灌制的唱片。你必须先听质量有所降低的录音以留有余地——如果在磁带上音响效果很好，那么我就知道唱片的效果就会近乎完美。"

录音制做对卡拉扬来讲是一举两得的事，因为由此他接近了广大的听众。今天卡拉扬还津津乐道地回忆一番他所称为的"音乐爆炸"的作用——他在30年代就非常聪明地购买了一个福特公司的股分，仅花了十美分。"早期的录音质量都很次，不能使用很少时间并且音质也不好。人们首先购买的是流行音乐，特别是学生尤为如此；大部分学生离校时，都已拥有70至80盘交响乐唱片。我们很了解这种情况，我自

己就制做了800个不同标题的唱片，销售量近1亿张。今天，我们确实看到了这种'爆炸'，我很高兴能有幸加入这个洪流。

"我们现在能够将音乐带给几乎所有的人，这是一项了不起的成就。人们对音乐的反应是如此单纯，令人吃惊。我经常到萨尔茨堡郊外美丽的乡间去散步。有一次，我碰到一个开着拖拉机的农民，他认出了我。我问他：'你经常听音乐吗？'他答道：'听啊！每当我们知道是你在指挥演出时，就非常安静地坐在那里。'毫无疑问，这足以使人产生这样的印象：音乐是那些已经失去了价值观的必然替代品和配合旋律。甚至在剧院里，人们所看到的大部分作品的内容不过是人类所遭受苦难的重新组合而已，内容不外乎于醉酒和自杀。而演出本身并不能使人们摆脱这一切，只会使这些苦难加剧。就我所知，只有两部音乐作品的结果是完全否定性的——西贝柳斯的《第四交响曲》和马勒的《第六交响曲》，它们的结尾都属毁灭性的。"

卡拉扬对乐队音响的特别强调重视使得他与飞速发展的录音技术相匹配。钻石唱针、晶体管电子、合成技术、无声唱盘及装有分贝定位的高清晰喇叭系统——即"高保真"——的音响技术在50年代被投放市场，这使得在家庭听录音比到音乐厅里听音乐会更具强烈的艺术效果。在家里听录音，就不会发生在音乐厅里欣赏音乐时时常被某一观众咳嗽所打扰的现象，也不会出现在音响效果欠佳的音乐厅里欣赏某一音乐作品演奏的奇怪音响，而且，由于剪辑、拼接技术的应用，使得录音及唱片本身能产生更多的艺术效果。在音乐厅里，人们无法在《1812年序曲》里听到真正的炮击声，而在录音

中则能如愿以偿。在录音棚里，卡拉扬这位技术专家可以尽其能力而发挥之。

约翰·克肖还在他的书中写到了卡拉扬在1961年录制《奥赛罗》的事，在这个作品的开头要有一个夹杂雷声、炮击和吹风机相配合产生的暴风雨效果。克肖还谈到：他们当时在设法找到一个能发出足够低调、并能将这些在乐谱上延续长达50页（要演奏八分钟）的管风琴时遇到了困难。后来，他们终于在（当时）还未竣工的利物浦天主教堂内发现了一台60英尺管风琴。后来，他们将录音安排在晚上进行，因为白天有建筑工地的噪音干扰。“没有什么地方能与利物浦天主教堂相比：它怪异独特，夜里死一般地静寂，教堂随着持续按下的管风琴键盘的声响震颤着，”克肖写道，“卡拉扬对这次录制效果非常满意。我们将这个录音带送给他让他在剧场里试用，结果在第一次试用时就把剧场的喇叭给震坏了。”

声音（声响）是卡拉扬所提供的主要产品，而高保真是完美的、开发市场所赖于依靠的技术。正如彼得·布斯曾对卡拉扬所评价的那样：“撇开其它不谈，他终究是幸运的。”“声响”突然成为市场上最具吸引力的商品，因为除了音乐家和那些科班出身的听众外，大多数听众，甚至包括古典乐迷们，都并非具有那样的理解力。最容易欣赏的内容也许就是录音中的声响，听众甚至无需用脑子思考就能欣赏录音的声响效果。因此，当音乐评论家们、严肃的听众及音乐收集者们在音乐理解与解释的微妙上争论不休时，购买者们却把注意力集中到声响本身。而“高保真”的出现对卡拉扬来讲可谓正中下怀。

“他在整个世界的音乐领域是独树一帜的，”罗威尔福德

说，“他出生于萨尔茨堡，克服了地域的局限性，学习掌握了语言，成为一名国际人物。从公众的感觉看，他是世界上最伟大的音乐家。他能适应指挥演奏所有风格的作品。他主要指挥德国及奥地利音乐作品，而且他对俄国、意大利及罗曼蒂克的作品也很在行。第二次世界大战后，卡拉扬已连续、不间断地工作了30年，而托斯卡尼尼的事业生涯却经受了一次战争的侵扰。那时，由于新的通信技术、录音及立体声的出现而导致了一场传播媒介技术的‘爆炸’。他是录音业的先驱，每当新的传播媒介出现后，他就要将所有的作品再录制一遍。许多新的市场被他开拓出来——日本、南美等——而且卡拉扬已去过上述地区。”

卡拉扬已成为一个世界性的人物，正如罗威尔福德所说；但同时他在自己的奥地利——德国根据地也扎稳了脚跟。也许他可以将纽约或其它什么地方作为自己的根据地，但决不会拥有他在维也纳——萨尔茨堡——柏林这个三角地区内所发展起来的威望、权力和所具有的凌驾力。总之，他是老字辈之一，那里的“音乐之网”是属于他的。他为什么非要抛弃他的先辈们诸如勃拉姆斯、瓦格纳、马勒、布鲁克纳、施特劳斯和弗特瓦格勒在这个音乐圣地上所创立形成的丰富而时尚的音乐传统而不将此传统继续下去呢？在哪里还能找到这么热情的观众？在什么地方还能找出能与柏林和维也纳爱乐乐团相匹敌的乐队？有必要将已跃居世界上规模最大、水平最高的夏季音乐节抛弃而去他乡吗？况且能发展到如此水平也有他的很大功劳。那时，他拥有自孩童时代起就喜爱的群山、滑雪场；拥有位于地中海的避暑别墅和位于圣莫里茨的冬季小屋；还有维也纳郊外的森林，所有这些对他来讲都

宛如近在咫尺，他可以驾驶自己的私人飞机或直升机前往其中任何一个地方。他可以在当地自己的工厂里购买世界上最豪华的小汽车，当然是按他的要求订做的。他通过录音制作、巡回演出以及后来的电影配乐将他的音乐传向世界。一旦功成名就，他就呆在家里，世界则向他走来，他只是坐享其成了。一直过了好些年，一切都很完美、平静，只是到了1984年，当卡拉扬与柏林爱乐乐团之间那蕴蓄已久的争吵变成公开的敌视时，他才有些陷入了困境，而这主要是他所苦心经营的根据地在地理上的局限所致。在这次与柏林爱乐乐团的最后争吵中，他已不能将“辞职不干”作为威胁他人的手段了，因为他也明白自己的权力之所在：假若他辞职，那么当时已76岁的他又能前往何处呢?!

早在1960年，卡拉扬就决定要对那些正在崛起的指挥新秀做点什么来对音乐界进行“回报”，建议举行一次音乐指挥比赛。当时担任西柏林市市长的威利·布兰特立刻使卡拉扬的这个建议变成了一次由市里出面组织的活动。60名参赛者聚集一堂。西济·奥扎瓦就是从这次比赛中脱颖而出的，他所得到的奖品就是在一个月的时间里单独跟卡拉扬上12次课。很难想像纽约市能满足这样一位指挥的那似乎是很荒诞不经的建议。

可是在那时（1960），大桑剧院正处于巅峰时期，因此卡拉扬的那次举动就要付出更多的代价，而且具有政治危险。卡拉扬在1964年指挥了该演出的开幕式，而且由于他拒绝该演出在全国电视中转播而引起轰动。有争论说：演出厅是人民的，因此人民至少有对开幕式演出进行电视转播的权力。但卡拉扬毫不动摇地予以拒绝，认为从美学角度讲电视是不

能胜任此项工作的。他拒绝了，而且很干脆：不能用电视！想像一下，在大部分演出城市卡拉扬都是这样做的。

1967年复活音乐节的来临确使卡拉扬在奥地利成为无可挑剔的人物。不仅是因为他使这次音乐节在音乐上取得了成功，而且他使萨尔茨堡的旅店、餐厅和商店顾客盈门，生意兴隆达十天之久，而且那些光顾的客人都是富豪，个个都是“香槟肚”；并且，由于他是与柏林爱乐乐团合作的，这就使他由于给乐团已经溢满的“篮子”添上了更多的荣誉（更不用说还有大把的金钱）而受到人们的交口称赞。

对卡拉扬自己来说，他也颇感满足，因为经过多年的耕耘之后，他终于在这次音乐节上能按自己的意愿和方式独立指挥演出了。这种尝试总归有很大的危险性——要么成功，要么从此一蹶不振——但这次复活音乐节对卡拉扬来说确是一次“甜蜜的经历”，他成功了！

第二年（1968年）三月，萨尔茨堡赠送给卡拉扬一个珍贵的礼物，一把城市金钥匙，以表示对他的感谢。卡拉扬以政治家惯用的时髦方式宣布了以他自己的名字命名的两个基金会的建立：柏林卡拉扬基金会和卡拉扬研究协会。前者是为了“促进科学的音乐活动，扩大对音乐的理解”；后者是为萨尔茨堡大学心理学院的实验音乐心理所建立的基金会。基金会的创立可谓生逢其时，那次音乐节也使卡拉扬在柏林和萨尔茨堡身价倍增；基金会的创立也了却了卡拉扬的夙愿，而且从慈善业角度讲他也尽了自己的义务：音乐为科学服务。

这样，总爱刨根问底的卡拉扬就从此不自觉地进入了科学领域，开始了最初的实验。有谁比他更热心于科学实验，

并干得更出色呢？在萨尔茨堡的一次排练中，他的身体与类似宇航员使用的测量仪器连接在一起，他的脑电图、心电图、脉搏、空气摄取量及情绪状态（由皮肤上的静电测出）都被记录下来，并与排练的电影胶片相互协调，这样测出的结果就能与乐谱相比较了。卡拉扬说："结果证明：在某事将要发生前，人的情绪负担最重。因此看来，猝死在指挥台上的那两位指挥死于钢琴伴奏时，而不是在乐曲达到高潮时就不足为奇了。"这两位指挥的死在当时并非最新消息，但他对此仍表现出特别的热心。

1969年，他对《高保真》杂志的保罗·摩尔谈到了建立基金会的由来："我总觉得应当回报点什么，就是音乐在我一生中所一直施于我的那种丰富的内涵和财富。因此，我总是这样问自己：我能做些什么？首先，对音乐于人类的影响程度——无论是身体上还是心理上——我们能了解多少？仅凭听觉我们对音乐本身的理解又有多深？我们如何才能将身体对音乐的反应转化为一种情感？

"我想知道一串相关的音符在我们平常所称的旋律——有情感价值的旋律——在心理上的区分；我也想了解，作为一名音乐的解释者，我的工作应从何处着手——即我对一串音符施加影响时的始与末。

"我们所能知道的只是演奏时在速度和力量上加以区分。也许我们能够对某一艺术家下某种结论，可是这位艺术家个性的转移程度能否用某种方式衡量呢？这是我们需要研究解决的。

"我确信音乐创作的核心是节奏。我们会发现某一特定速度的乐段是如何影响心率的……比如说，节奏与心率的2/3

或4/7有密切关系。我知道，有时当我刚刚接触某乐段，就感到乐曲本身超越了我，那就对了；而有时，总感到有点快或慢，那么这时自己的心率与音乐的演奏一定是不和谐的。"

卡拉扬说：他希望自己所创立的基金会能够找出"音乐是如何影响人的"这个问题的答案，以便来医治那些神经错乱者。

基金会并未体现出其重要性。当要把"卡拉扬研究协会"变成一所培养歌手的学校的努力失败后，这个基金会在1980年就偃旗息鼓了。保存下来的只有每年在复活音乐节期间举办的"萨尔茨堡座谈会"，邀请的是那些音乐界及科学界的名人。

柏林卡拉扬基金会仍然存在，其目的是对指挥家及乐团予以支持。在开始的几年时间里，由这个基金会发起组织的音乐比赛还确实吸引了一些才华横溢的艺术家前来参加，但后来就渐渐逊色了。"那些基金会已经不那么重要了，"一位目睹卡拉扬基金会兴衰的人这样说，"参加的人很少，并且没有什么名人。"参加指挥比赛的竞争者主要来自东方国家及"铁幕"国家，而卡拉扬对这些人的参加不表现出特别的兴趣。在过去的三年里，卡拉扬将授给指挥家的一等奖也取消了，因为他找不出这样水平的指挥，而乐团间的比赛则完全停止了。

1978年，在卡拉扬70寿辰之际，他的第三个基金会在维也纳建立了。这个基金会每隔一年要举办一次二至三天的音乐专题讨论会，主要从科学角度对音乐进行探讨。

卡拉扬在萨尔茨堡音乐节期间在莫扎特音乐厅举办的"音

乐高级班”也并非象广告上所形容的那样。在70年代后期曾参加过这个班的一位学生说：卡拉扬在所有47次会议中仅露过两次面，而且讲的内容大都是对参加那个班的学生诋毁贬低一番，而这个班所收的学费却高达7000美元。

复活音乐节的成功似乎使卡拉扬的艺术活动大为减少。从那时起，他的客座指挥基本上停止了，他也不经常出去巡回演出了。他曾跳出自己所在的那座小镇，开始了自己的生涯，而现在他又回来了，以自己的方式与萨尔茨堡重新融合，而这座小镇也对他表示了感激和敬仰。

1983年夏天，有一次我驾车与卡拉扬一起去萨尔茨堡城外的山上，一起坐在一个视野开阔的地方聊了起来。“这里的生活并不安逸舒适，”他透过那辆“奔驰”轿车的挡风玻璃，望着沿脚下的山谷伸展的这座城镇说道，“这个地方与这儿的天气一样，总是变幻无常。干热风从高处吹来，空气就很燥热，气温上升，令人难以忍受。畜牧专家们都明白：在这里，就连暴烈的马崽也会失去活动力的。因此人们过去经常告诉我：‘别在这里住太长时间。’这里的信息也不畅，人们都有些小心眼。在这儿出生的人在此反受到冷遇：莫扎特被当作马车夫对待，最后被赶走了；我还不得不付钱。人们知道我得依靠这个地方；因我没有其它的剧院。’他既然不愿离开，就让他付钱吧！’他们总这样说。在过去的15年里，我花在复活音乐节上的钱都无法统计了，大概有1千万美元左右。可我这不是在抱怨，我觉得这是我的骄傲，我的快乐。”

当我提到他一定以专利税的方式拿回了其中的一部分钱时，他侧目看看我，脸上隐约露出一丝笑，生硬地说了句：

"是的，当然了！

"我花了很长时间才重新对这个小镇产生了好感。我从来不进城去。当我从安尼夫到维也纳大剧院时，我总是驾车绕山而行，避免走城中心。"

1967年之后，他主要周游于自己的几个"家庭基地"之间，唯有几次例外，比如1977年与柏林爱乐乐团赴日本的巡回演出以及1982年的赴美演出等。但他的工作量却从未减少，只要看一眼他的录音制作量就会一目了然：1967年，他录制了16盘录音；1968年为8盘；他在1969、1970、1971、1972这几年的录音制作量分别为27、15、31、21。每年的录音都包括一个在秋季录制的完整的歌剧，该歌剧一般在第二年春天的复活音乐节上演出。同时，他也极力使音乐走上银幕，这是他盼望很久的事。

1977年，在与维也纳国家歌剧院的争吵过去13年之后，卡拉扬回到了那个令人敬慕的地方，并进行了九场演出。他所选择的演出剧目是威尔地的《游吟诗人》，当然是用意大利语。当时，一位记者说：由于卡拉扬的到来引起了人们极大的兴趣，希望他能指挥演出12至16场，而卡拉扬只指挥演出了九场。"难道你不可能再多演出几场吗？"记者问道。

"不可能，"卡拉扬告诉那位记者。"现在流言盛行，什么样的事都可能发生；为什么不是每个人都这样对我说？我知道我演出的场数不能再增加了。"

他对自己赴维也纳演出的目的也作了阐述："我这次演出的目的是为了建立一项基金，这样就可以充分地利用电视传播媒介对我所指挥的演出进行转播。我已将此事告诉了首相，因为我不明白：一个这么小的国家却能建起这样一座

令世界注目的大剧院（建设维也纳大剧院所花的费用迄今为止比世界上任何一个剧院都多，也许以后还不会有其它剧院超过它），而为什么还有那么多的人不能享受这种乐趣。"

这与卡拉扬1964年在大桑剧院的开幕式上所采取的对电视的反对态度相比的确是个"大转弯"。但在对可能遇到的困难进行估计之后——从转播媒介的技术力量不足方面——他一直在试图解决这个问题。他用一种轻蔑的、幸灾乐祸的口气对这位维也纳记者说："我相信：现在我们已拥有了一种新的科技手段，在日本我已试用过这种转播方式，看看其效果如何。这当然不是通常那种无把握的、探索性的实验；我需对此进行长时间的准备，要用至少四至五天的排练才能完成。

"正如大家所看到的，我从事这方面的工作已达八年之久，现在我已在制作我的第32个电视音乐作品。到目前为止，我们主要在电影制片厂进行录制，比如《奥赛罗》就是在慕尼黑录制的，从这个作品起，公众就开始对电视转播这种方式感兴趣了。"

利昂泰尔·布勒斯在1962—1963年期间演出的《游吟诗人》中扮演莱奥诺拉。1977年她也同卡拉扬一起回到了维也纳。卡拉扬对她很信任，同卡拉扬一样，她也离开维也纳好长时间了。"我有一个很不好的习惯，"布勒斯女士说："对那些于我友善的人忠心耿耿。当卡拉扬离开维也纳时，我也离开了。13年后，他请我与他一块回去演出《游吟诗人》。我对他说：'我都要50岁了。'他说：'你一直很注意保护嗓子，而且你一直在以兴趣，而不是为金钱

而演唱。虽然年近50，你仍能表演得象你在37岁时一样出色。’”

卡拉扬对布勒斯的印象很好，很多歌手都与他分道扬镳或者被他解雇了，唯独利昂泰尔·布勒斯一直与他同行。正如卡拉扬所指出的：她的能力使她与众不同。也许布勒斯的能力能够延续下来的原因是由于她有强烈的自我意识。她的幽默感、再加上那种很具吸引力的傲慢似乎以一种卡拉扬无法压制的方式增强了她的天资。“假若你是朵美洲玫瑰，就不要设法成为一枝百合花，你得保持自己的艺术风格。”布勒斯说，“我母亲常常这样告诉我，假如你很幸运，有人赏识你的才能，那么你就得当心，不要抛弃了自己的个性。

“1955年，我在卡内基音乐厅为他试演后，他称我为‘一名有前途的艺术家’。他走上舞台，挥手让我的钢琴师走开，他亲自为我伴奏。我的音乐生涯以及与卡拉扬的友谊就由此开始了，他至今仍在艺术上给我很多建议，我对他非常敬仰。”

布勒斯的首次演出是1957年在旧金山举行的，演出后卡拉扬就将她带到维也纳，在那里她连续参加了七个演出季节。她称卡拉扬是她所遇到过的最善良的人，“他对别人体贴入微，很富幽默感。我的南方口音使他觉得很有趣，跟大部分欧洲人听到我口音时的感觉一样。他对我说，‘你保持自己的唱法，说话又是这种腔调，这是很令人惊奇的。’他还说：我像两个人——‘其中一个是随和自在、心肠不坏的美国人’。他喜欢我，是因为我对工作一心一意，从不考虑退路，总是全身心地投入工作。到1977年我演出《游吟诗人》时，他对

我当时更趋成熟的演技的了解程度甚至不亚于我对自身的了解。

"没有人对他说过'不'字，但我却敢这样做，我一点都不怕他。望着那双能使人入迷、敏锐的眼睛，我总要发表自己的不同观点，说出'不'字。我曾对参加《莎乐美》的演出发表异议，他对此很恼火；也许他的观点是正确的，也许那次演出非常成功，但我从未让步；我对参加《卡门》的演出也说过'不'，在他演出此剧时，我正巧被邀演出《克娄巴特拉》作为梅特演出季节的开始，这样时间的安排就发生了冲突。我选择了后者，因为能参加梅特演出季节的开幕式对我来讲是莫大的荣幸，这是一个具有历史意义的时刻。

"他在1963年演出了他的《卡门》，而我在56岁时方才演出了我的《莎乐美》；音乐是我的整个生命，但我不能没有自我。无论是在音乐方面，还是在婚姻、爱情上，都不能放弃自我。生活的主体应该是自己。他对此也表示尊重，对我的拒绝他并非是怒火中烧，只是很失望；那些伟大的指挥家们所具有的自我意识是无法描述的，如果'指挥台'与自我发生了冲突，他们宁愿抛开前者；我很敬慕那些为了保持自我而放弃指挥生涯或时刻准备这样做的人。"

当卡拉扬赖以生存的那种气势在胁迫面前俯首称臣时，他的"自我"也就不得不暂时退避三舍。这种情况曾发生过几次，当牛津大学授予他荣誉学位时，他的表现就是这样的例子之一。当时牛津大学首先与埃奇·莱斯利联系，请他探询一下卡拉扬对授予他荣誉学位有何想法，因为只有当候选

人表示了对授予学位接受的意向时，牛津大学才会宣布这一决定，这是该大学的习惯做法。莱斯利用电话向卡拉扬通知了此事。“我们谈了半小时，”莱斯利说，“他表示：听到这个消息他简直感到三生有幸，真不知说什么好 对要举行仪式的想法他感到很紧张，他不止一次地问我：仪式规模大吗？他是否还得讲话？他表示：如果他在仪式上不讲话，他就接受牛津大学的荣誉学位。”

卡拉扬于1978年6月21日接受了牛津大学授予他的荣誉音乐博士学位。荣誉书上这样写着（摘录）：“谨将此荣誉授予出生在萨尔茨堡的这位尽善尽美的杰出指挥家；据说当该人还只有十岁时就躲在管风琴后面偷听托斯卡尼尼进行私人指挥排练了，而且该人当时认为：管风琴除了能发出尖叫外别无其它！”

那年秋天，卡拉扬在柏林指挥爱乐乐团进行排练，而没有录制威尔地的《堂卡洛斯》。他坐在一个高脚凳子上，将脚放在身前的乐台上。正当他忙于指挥排练时，突然身体前倾，跌倒在小提琴手前面的地板上。据认为：那是由于乐台塌落，结果使他失去了平衡。对外只是简单地宣布：他不慎跌了一跤。实际上，他是得了中风。卡拉扬被迅速送到医院，并住院达四星期，原定的一次巡回演出也被取消了。一直过了两个月，他才重新工作——尽管病得很重，但痊愈得也很快。可是，由于中风，他的身体右侧受到了很大伤害，落下的后遗症将长期折磨他。除了他周围的熟人及同事外，卡拉扬得中风的消息一直被严密地封锁着。

圣特罗佩城的港湾形如马蹄状，静静地横卧在水边。露天咖啡馆和商店都沿着岸边一字儿排开；穿过宽阔的海滨大

道，就会看到停泊在岸边的游艇——它们的船尾都冲着海堤与堤岸成直角停泊在那里。到1981年7月，人们就会发现在那些意大利式的游艇中间新增添了一艘豪华单桅帆船，在那灰色的船壳及白色的桅杆上都划着醒目的水平条纹——这就是卡拉扬的游艇。由著名的赛艇建筑师格曼·弗罗斯亲自设计，这艘在国际赛艇比赛中形体最大的游艇被取名为“赫利莎拉”——这是赫伯特、埃利特、伊莎贝尔、阿拉贝拉几个名字的缩写。卡拉扬还说：他对那些红色的条纹想了很多。“效果要恰到好处，”他这样说，“画上条纹的目的是为了使船看上去显得更大、更威武。”

那些搭乘“赫利莎拉”的乘客在城里上船，然后由船长及船员们将船驶出三至四英里，然后停泊在卡拉扬家外的一个小海湾里——这一幕总发生在卡拉扬决定随船航行的日子里，而且总是在大约下午二点钟。被卡拉扬雇请进行航行组织的加里·乔布森和我都亲眼看到卡拉扬走下他那狭窄的船坞，走进了一艘橡皮艇，与他在一起的还有约瑟夫。当卡拉扬踏上“赫利莎拉”旁边那有些摇晃的台阶时，看上去挺费力，他的一只脚被船边的救生索绊了一下。他很快走上了舵手的位置，坐在直径为六英尺的不锈钢舵轮后面，舒了一口气。

他先对船员们用法语讲了些什么，然后游艇就开始起锚，张帆，我们的船就在柔和的夏风中航行了。卡拉扬身着便装，头戴一顶绣有“顺风”字样的褪了色的遮阳帽，身穿由1980年“美洲杯”得主，“自由号”船长丹尼斯·康纳斯送给他的衬衫。

卡拉扬坐在驾驶台上，宛如在驾驶飞机一般，看上去很

严肃；他紧皱双眉，认真异常。对他来讲，这与其说是闲逛，不如说是在工作。他还要对20名船员进行驾船动作及技术的训练，要与他们相互配合。人们或许要产生这样的疑问：这样大的一条船即使让一名年轻人来驾驶也并非易事，何况卡拉扬当时年事已高，身体又不甚好。那么，乔布森让卡拉扬驾驶这样的船，并且还要作出一系列花样动作的目的又何在呢？乔布森是这样回答的："唯一的目的是为了让卡拉扬高兴；能亲眼目睹一系列驾驶动作被成功地完成对卡拉扬来讲是最惬意不过的了。"

在两个小时的航行里，乔布森不断发出各种技术动作的口令，卡拉扬在驾驶台上根据指令熟悉地操作着。有一次，卡拉扬在航道中流突然偏离的航道，突然与另外一艘看上去破破烂烂的游船迎面相遇。"等会儿，我要揍扁这家伙！"他对乔布森说着，开着船就要直撞过去。这可真象小孩子呕气，但卡拉扬却从中得到了很大的满足。

乔布森用手扶着舵轮的一边，给卡拉扬示范了某一技术动作，有点儿漫不经心，卡拉扬马上给予指出。"我们再试一次，"加里说道，"听我的口令。"这一次，这个技术动作完成得干净利落。

"太棒了！"卡拉扬高兴起来。

"你成我的教练了！"乔布森对他说。

我们应邀到卡拉扬的拉帕尔梅用餐，这是只有那些知心朋友、国家的要员们及运动员才能享受到的殊荣。屋子很宽敞，显得典雅而舒适，屋内装饰呈银白色。在会客室的墙上挂着埃利特所作的一幅画——一幅呈泥土色、含意令人难以捉摸的风景画。我们在两侧临水、由石板搭成的宽阔的走

廊里吃用了一顿简单、但很可口的便饭，由卡拉扬家的佣人富兰西斯克烹制，但埃利特没有和我们一块用餐。卡拉扬在那顿饭中几乎没有动饭菜，他用左手喝了半杯葡萄酒，而每当他要用右手时总显得很吃力。当他站起身在屋里走动时，他不得不扶着桌子，蹒跚而行。但他确实是一位称职的主人，屋里的气氛很活跃。在那里，卡拉扬又兴致勃勃地谈起了自己的船。

“在这个庞然大物被造成之前，我是落在当时速度最快的舟船之后的，”他说道，“后来，我的‘赫利莎拉’终于来了。我驾驶她出去的第一个下午，海上的风很好，船身随着速度的加快颤动着……。那天晚上我整夜都未能入睡，老是回想着那天的初航经历。”主要是由于对整齐、秩序、按部就班的喜好使得他为自己建造了这艘庞大、而且结构复杂的“赫利莎拉”。“还有什么样的运动项目需要20人的相互配合？乐团从某种程度也是一样的。赛船时，大家都有一个共同的意志，当大家配合很好时，连老翁都可以坐在船尾而丝毫不用担心。当船航行时，是大家在与我和船作配合，如果我们彼此协调完美，船儿就如同自己在水面上行走一样轻盈。”

乔布森想知道有关船员的情况。“他们有时也在相互聊天，但很少扎堆，”他接着问卡拉扬：“这是什么原因？”

“在这里，大家在相互攻击，”卡拉扬说着，用胳膊在空中划了一个弧线。他耸了耸肩，做了个鬼脸，“他们都是法国人！”他顿了一下，笑了。“我妻子也是法国人。我现在不用非得攻击她了，真运气！”

看来这艘船很显然让他灰心了："如果我能有两个月的时间与船员们一起干，那我们就有可能参加比赛了。"但实际上他从未有过两个月的空闲时间：如果说年龄和身体还能顶得住的话，那么他的工作太忙，实在挤不出时间。再说，如果他另雇一名船长，让该船参加比赛，他自己则无法在圣特罗佩这么方便地使用这条船了；如果老是不参加比赛，船员们就会兴趣索然。这样，船员们来来去去，而卡拉扬也不得不雇请乔布森和康纳斯对新到的船员进行培训，他自己则享受一番其中的乐趣。这可真称得上是卡拉扬最业余、最单调、花销又更大的一项爱好了。

第二天早晨七点钟，卡拉扬开着他那些崭新的雷诺GTL牌轿车来到了我所住的汽车旅馆。他说：他经常一大早驾车到圣特罗佩后面的山道上去，并主动带我一同去。他也许得过中风，但那天他驾车时却动作敏捷，非常放松，就如同一名跛脚潜水员，一入水就行动自如了。不久，我们就在狭窄的崎岖山道上迂回前进了。卡拉扬的背紧紧地靠在座位上，两臂自然张开，双手放在方向盘上：他脚蹬意大利驾驶鞋，熟练地操纵着踏板，当时汽车轮子的转数绝对不低于每分钟3500转。一个73岁高龄的老人居然能如此熟练地驾车，可真使我大饱眼福！

在山顶，我们走出轿车，俯瞰夏霾中的法国蓝岸地区，陷入了沉思。耳边只有鸟鸣声，汽车的发动机声也已经熄灭。卡拉扬对我讲起了他与奥地利汽车赛手尼克·龙德一块驾车的事，又谈到他曾参加过一个工厂对赛车手的培训，在那儿他看到如何在雪地里驾车，一会儿急停，一会儿驾车飞奔。"在20分钟的时间里，我所学到的驾车技术胜过我在一生中

所学那方面知识的总和，"他说，"在夏天，根据某人车侧玻璃上撞死苍蝇的多少就可以判断这个人驾车技术的高低。

"每当我坐进这辆轿车时，我总要扪心自问：我与它相称吗？是属于一个水平吗？这样，我就不断地给自己提出挑战，使自己永不满足。"

第五章

重返维也纳

1983年5月

卡拉扬又回到了维也纳，对他所录制的理查德·施特劳斯的歌剧《蔷薇骑士》进行最后的润色收尾工作，他将于七月份在萨尔茨堡指挥演出此剧；他还要录制勃拉姆斯的《德意志安魂曲》，他的这两个曲目的录制工作都将与维也纳爱乐乐团合作。对《蔷薇骑士》的首次录制是在194[illegible]年进行的，当时所用的唱片为每分钟78转，是与维也纳爱乐乐团合作的，尽管当时的唱片上并未出现他的名字。十年之后，他又为沃尔特·莱格将此剧重新录制，这次与伦敦爱乐乐团合作。卡拉扬总要重复录制自己所喜爱的作品，他已将贝多芬的《第五交响曲》前后录制过五次。对一部歌剧来讲，总有新的歌手出现，而且对乐段的解释总是不断有所创新。每当一次能使以前所录制的唱片的音响效果可所提高的新技术出现后，卡拉扬总要重新录制那个作品。卡拉扬自己解释说："有时人们这样问我：'你现在难道还没有自己满意的作品？'这时我总这样回答他们：我也说不清楚。一部音乐作品的伟大之处应在于它可以被无限地解释。这就像一口深井，你可以一直向下沉，但却永远达不到井底。"

维也纳音乐厅已被改成了录音棚，一束束黑色电缆从大

厅中央的无数话筒上延伸出去，沿着走廊，进入了两个排演厅，排演厅里放满了各种现代化的录音电子设备。整个二楼喧闹异常，里面有乐团成员、歌手、技术人员、经理人、德国唱片公司高级职员和卡拉扬的随员，也包括总在场的帕皮尔。

一到录音的时间，大厅里就是另一番景色了。甲基丙稀酸隔音板被放在乐团与歌手之间，以防乐团的声响与歌手们手中的话筒相互干扰。男低音科特·莫尔、女高音安娜·托姆瓦·苏图、女中音艾格尼斯·拜尔、女高音珍妮特·佩里正在各自练习在《蔷薇骑士》中所扮演角色的唱词。卡拉扬此时正坐在旁边自己的凳子上，用一只手指挥着乐团，而眼睛和另一只手却在同时招呼着歌手们。卡拉扬看上去悠然自在，与这个也许是他最了解的乐团一起工作对卡拉扬来讲显然是非常愉快的事。

知情的人都称维也纳音乐厅为“金厅”，一旦走进这个音乐厅，你就理解了这个名称的含义。大厅里金壁辉煌，装饰华丽，令人激动不已；除了金色，大厅里还有粟色、棕黄色的饰物陪衬着；如果所罗门国王要修建一座演出厅，也不过如此罢了。这是一个长方形的大厅，天花板与地板间的高度为50英尺；天花板中央是一组身着长袍、飘然而至的女性飞人图案，周围的天花板采用了精心设计的格子平顶装饰；在乐队演出台的后面，风琴管都一字儿排开，看上去颇像雅典巴台农神庙的柱子，与后面的、从楼厅垂下的彩色幕布相呼应；四只白色的长颈鸟与两个斜着的人体装饰着正面的屋顶，而屋顶及所有的狭窄楼厅都由那些雕刻着巨乳、裸胸的亚马逊河印第安人形象的女像柱支撑着；这些女像柱都呈金

黄色，上面的面孔毫无表情，一头卷发披在她们的肩上，这样的女像柱一共有36个。

在楼厅的上面是一排窗户，这就是整个大厅显得格外宽敞；在窗户下面，是一排与楼厅相通的小门，在每扇小门的上面是装饰着白色飞人形象的圆顶；在每扇门的中间都可以发现一位杰出作曲家或音乐家的半身雕像，旁边的壁灯映着它；楼厅的正面装饰着飞马和琵琶的图案；两条过道将观众席一分为三，在过道的上方悬挂着五盏巨形枝形吊灯；在观众与乐队之间没有通常的台阶的阻隔，大厅里那本来已相当不错的音响效果由于乐队与观众间的这种“无形亲密”就更加完美无缺了。

维也纳音乐厅是一个非常壮观的音乐厅，而自1870年的第一次音乐会在此举行以来，所发生在这里的一切又赋予了它一种任何能工巧匠的妙笔也无法描绘的神韵和气氛。比如：维与纳音乐厅1872—1873年演出季节的总监是约翰尼斯·勃拉姆斯，他当时40岁。许多他的原始手稿，连同罗伯特·舒曼、弗朗茨·李斯特、约翰·施特劳斯以及理查德·施特劳斯（仅略列出几位）的手稿都一直被放在维也纳音乐厅三楼的那间温度和湿度都加以控制和调节的藏书室里，这个事实本身就是以使这个音乐厅更加熠熠生辉了。

维也纳音乐厅是人们在维也纳所能看到的名胜之一。这是一个花园般的城市，到处是精心布置的公园、喷泉、纪念碑以及象弗朗茨·约瑟夫的“城市宫殿”那样能令人心醉神迷的建筑。当你畅游维也纳，眼前出现了霍夫堡宫时，你会错以为那是美国纽约市市长的寓所。人们都知道皇家在申布伦的夏宫拥有房间1000间，宽敞而气派，但霍夫堡宫却是一

座房间多达2600间、54座楼梯、19个院落的巨大建筑群，其间绿树池塘遍布，堪称世界上最大的国会办公地之一。这个宫殿现在是旅游者必然光临之地，而要将这个庞大建筑群游览一遍需花上一周的时间。

在维也纳，人们可以看到宽阔的街道，还有那装饰华美的建筑群；在那遍布城区的咖啡厅里，可以看到那些系着白围裙、打着黑色领带、板着面孔的侍应生正穿梭于顾客之间，给他们送上一杯杯的咖啡，还有那香气诱人的糕点。维也纳所具有的这一切，将哈斯堡王朝的阴暗面就暴露得淋漓尽致了。

约翰·汉斯里普在她所著的《皇帝与女演员》的书中是这样描写19世纪90年代的维也纳的："富户人家开始越来越多地迁往乡村的庄园，而'第二社会'阶层则开始进入了城镇。金融巨头们在贵族的保护下凭借他们对慈善业的慷慨解囊巩固了他们的地位。这就是罗斯舍尔兹时代，这是一个到处灯红酒绿、舞厅晚会、高歌洋舞应有尽有，并且尽属一流的时代。因为在当时这样一个有许多名流比如勃拉姆斯、布鲁克纳、沃尔夫和马勒居住和工作的城市里是不愁发现不了天才的。这时，施特劳斯兄弟仍在宫廷舞会上指挥乐团演出，而马勒已被推选为歌剧院的院长；奥脱·瓦格纳正在筹划建造一座欧洲最现代化的庄园，而海森诺尔正忙于为霍夫堡宫修建一座巴罗克式的入口，这种建筑形式是两世纪前由费歇尔·冯·尔莱赫设计的；从维也纳环行街，就能看到当时的维也纳社会：哥特式的拉瑟奥斯，文艺复兴时期的博物馆，传统的国会建筑，还有巴罗克式的剧院都可以在维也纳环行街找到它们的方寸之地。正如维也纳人所说的那样，维也纳环

行街称得上是'一桌用石头做的美味佳肴'。"

从好些方面讲，今天的维也纳与世界上其它的商业、金融和文化中心也没有什么两样：拥有比一般城市更好的公共交通系统，也同样遇到了令人头疼的交通和犯罪问题；这里的人口结构也如大都市的一样复杂多样，因而在这里有各种风味的餐馆；而如果仔细看去，就会发现维也纳人的那种没有表露出来的处世态度：傲慢而富有歉意，自傲而又有不安全感。维也纳人仍然摆脱不了自己的传统以及他们所继承的独特遗产。

维也纳国家歌剧院仍旧在维也纳环行街那座富丽堂煌的大厦里一年300场地演出着。当然这个剧院仍旧受到维也纳人的特殊青睐和支持，但我去该院观看《魔笛》演出的那天晚上，却发现观众的大部分都是外国旅游者。在满屋子的观众里，有许多美国人；其中有一些美国女士目光流盼，眼里闪着期待的光，而他们的丈夫就在身边。有一位女人，穿着一件夺目的粉红色紧身服——紧绷在臀部上，底边装饰着白色的裘皮，头戴一顶用裘皮制作的白色桶形帽，正踮起脚尖，边拼命地挥舞着双手，边对她丈夫尖叫道，"黑尔格斯在那儿呢！喂……！"让别人听起来，还以为她在讲法语呢！

大厅的装饰看上去有点矫揉造作：楼厅都用米色的饰品装点着；透明的灯泡反射着壁灯的光，使得整个大厅看上去尤如新娘的洞房。俗话讲：一木不成林。单凭一次经历就对某物下结论似乎不甚全面，但我那天看到的《魔笛》的演出确实很糟糕。就连许多中学也许都能提供更好的灯光效果——因为在演出中我多次听见舞台上开关灯光的"咔嚓"声，偶然从舞台边幕的缝隙就能对台上的活动窥视一番。对歌手们

的演唱及对乐队的演奏水平我也不敢恭维，在第一幕中出场的吉尔尼三人舞看上去更像中国与德国的杀人飞蛾在狂舞。很明显，我已无法再呆下去了，第一幕刚结束，我就起身告辞了。

在维也纳时，有一天（星期日）我被邀请到曾与我见过面的一位维也纳合唱团成员的家里参加一次“下午音乐会”。听起来这一定是次很随便的聚会，因此我和我的同伴身着牛仔裤，穿着高领上衣，脚蹬靴子，她还把头发编成辫子。我们大约是下午二点半到那儿的，只见许多人西装革履，向一间不算大的房子涌去。进去后，我们才惊讶地发现：这次音乐会是专门为我们组织的。来宾各就各位，音乐会于下午三时正式开始。首先，一位年轻的女士演奏了大约40分钟的小提琴，看上去她演奏得很吃力：那首协奏曲的音符几乎被她一个一个地单独奏出，但每个音都有点变调；演奏低音段时，她的面部表情还尚且能被我们接受，而当她演奏高音时，她看上去简直像在受刑。可我的同情心使得我没有被吓跑。有人告诉我：这位女士学习小提琴已有几年的历史了。她演奏时的那般痛苦模样确实能使到场的听众领略到学习演奏小提琴确实不易！

她又演奏了第二首曲子，曲声刚落，女主人手中的铃铛就响了起来：提醒这位女士该下台了。然后，我们就开始享用了一番主人为来宾准备的桔子汁和糕点；稍事休息之后音乐会继续进行。一位来自美国堪萨斯州，当时正在维也纳学习钢琴的美国人为来宾演奏了第二个节目，水平还可以：接着，由女主人11岁的儿子演奏大提琴，她那位颇具音乐天赋、年仅九岁的小儿子为大家演奏了小提琴。女主人自己为来宾

演唱了一首难以理解的咏叹调。在这之后，由那位第一位出场的小提琴手为音乐会演奏了另一首协奏曲。女主人显然对她能向客人提供这样一场"下午音乐会"，展示一番维也纳式的礼仪很满意，脸上露出骄傲的神色。到了晚上七点钟，我只好对主人撒谎说：我晚上还有一次约会。然后我们就落荒而逃，走进那淋湿了我们的衣装、却令人惬意无比的春雨中。

正是由于维也纳的这个生活侧面，使得卡拉扬对这里感到厌倦了，他对矫揉造作深恶痛绝。我曾听到过这样一件事：著名摄影家雅克斯·拉提格曾拍了一张卡拉扬的照片，然后问卡拉扬对该照片有何看法；这个问题的提出却引起了卡拉扬对拉提格作品的长篇指责。拉提格的最著名的摄影作品都是以法国的"镀金时代"（1890—1910）那段历史为主要题材的，而那段历史是以时装，轻浮还有对豪华舒适的追求为主要特色的。"我特别讨厌那一段历史，"卡拉扬在其指责的最后这样说道，"就如一段弥天大谎，女人们都穿着百褶衣，顶着大帽子……我永远不能容忍歌剧《鲁鲁》，那部贝尔格未完成的作品，因为这部歌剧是在那时出笼的。"

卡拉扬从未沉溺于社交圈内。战后初期，当他在事业上飞黄腾达之时，他也在许多晚会上抛头露面；在即使在那时，他也算不上是位"社交王子"。恩斯特·海尔斯曼曾在许多社交场合目睹了卡拉扬的"社交风度"。"即使参加晚会，他也是抱有某种目的，"海尔斯曼说，"他就象一位为免遭解雇而过分卖力工作的人，压根就没有'社交细胞'。在晚会上，他总是找一位能与他谈得拢的人，一位能教他点知识的人，然后整个晚上就和这位'新友'聊上了。我在晚会上

遇到他的那两次中，他一次是和演员科特·尤金斯聊上了，另一次则是与赛车手尼克·龙德谈得津津有味。”

埃奇·莱斯利说；卡拉扬总是拒绝打扮自己。“在巴黎的某些大饭店里，人们会发现他穿着运动装津津有味地用餐；而埃利特却对参加晚会有着异乎寻常的兴趣，她一离开家，卡拉扬总要上楼到自己的房间休息。在他的性格中有着德国人的特点，但他还有一种奥地利人称之为‘哥姆蒂希凯特’的特点，可以解释为一种追求舒适、安逸的家庭生活的欲望。”

对今天的卡拉扬来说，维也纳不过是一条从机场通到他那距城一小时路程的乡间住所，通到他的“安全岛”——维也纳音乐厅的必经之路而已。当他到达维也纳音乐厅时，临街的那扇大门就打开了，约瑟夫驾驶着卡拉扬乘坐的那辆“奔驰”牌轿车穿过一条长廊，到达一个特别入口。就连坐在二楼的人都是卡拉扬的亲朋至友，而一旦这些人中出现了一位身体强健、一头灰发、身着绿色服装、风韵犹存的女人时，她准是卡拉扬的前夫人——安尼塔·冯·卡拉扬。

她又接受卡拉扬的邀请来旁听一次录音，当然，如果没有卡拉扬的请柬，任何人是不允许进来的。在这之前，我曾给她打过电话，但她在电话中态度很坚决：她绝不对我谈她“丈夫”的任何情况，她所说的“丈夫”指的就是卡拉扬本人。这真太令我遗憾了：她本来可以提供给我许多有价值的、有关卡拉扬的历史材料，而这又是我最需要的。但她态度很坚决，无任何商量的余地。

我请卡拉扬替我再向安尼塔求求情，他答应了我的要求，只是要求我不能向她探询“个人”方面的问题，我对此也表

示同意。当我在萨尔茨堡逗留期间，我在一星期内接连几次向他提醒了这件事，他只是回答我：已经给她打过几次电话，但碰巧她不在，也许外出旅行去了。可我后来才知道：他在那星期曾与她见过几次面。看来他似乎不愿为我说这个"情"，但由于某种原因，他又不能将真情告诉我。

亨利·奥尔特上个月来过维也纳，他谈起了这样一件事：在卡拉扬录制《蔷薇骑士》时他也到场了，经介绍与安尼塔相见了，在此之前他们俩从未见过面。她对他帮助阿拉贝拉进入纽约牧师学校学习并帮她找到住所着实感谢了一番。"真有点奇怪，"奥尔特说，"她不停地称阿拉贝拉为'赫伯特和我的小女儿'。"

埃利特也来了，她穿着白色的飞碟牌牛仔裤和日本式流行汗衫。虽然她在休息时也与安尼塔聊天，但她们俩的座位却相隔两个包厢。埃利特又一次坐不住了，当排练和录音进行时，她一会儿跪坐在椅子上，一会儿又靠在椅子背上。她说：她的背部有些毛病，她已经因此接受过大气生物法治疗了。

维也纳爱乐乐团当时正处于艺术的巅峰时期，这是一件快事。如果说柏林爱乐乐团表达力强、自信、果断，暴躁而又有钢铁般意志的话，那么维也纳爱乐乐团则温和、雄辨、抒情、灵巧而又以柔克刚。它们是这两个城市的骄傲。能亲耳聆听维也纳爱乐乐团演奏他们的拿手曲目是一件难得的乐事，而当他们将乐团的传统用于手边的乐曲时，他们的艺术之光则更加光耀眩目。施特劳斯的《蔷薇骑士》使他们有了这样一个机会。这时，罗伯特·佩特诺斯特罗将椅子挪到我的座位旁，他的眼睛闪着激动的光，对我说："你听过他们

演奏华尔兹吗？你等着瞧吧！”每当乐队奏起歌剧中的华尔兹旋律时，他总要给我暗示一下，似乎我是乐队的一名小提琴手。他说得确实没错：没有什么能与聆听维也纳爱乐乐团演奏一曲华尔兹相提并论！

维也纳爱乐乐团代表了交响乐团的传统。他们演奏用的曲谱都是勃拉姆斯、托斯卡尼尼、弗特瓦格勒、理查德·施特劳斯等人亲手谱写的；他们使用特制的管乐器，而所用双簧管也是维也纳本地制造的；乐团使用的许多乐器（包括全套弦乐器）都有上百年的历史，是由演奏家们一代代传下来的。刚被接收为该团见习成员的一位年轻的、来自加拿大的小提琴手约翰·莫法特告诉我：他已经在维也纳学习达七年之久，在室内乐队当演奏员，学习“维也纳式的演奏方法”，他将此方法描绘成“绝无刚劲之演奏——温柔地切入，不知不觉地结束演奏”。他说：不管是谁，当他在该乐团演奏时，就会发现自己处于“这种演奏风格”的包围之中，潜移默化，最后只得俯首称臣。强大的传统一直与他为伴，他也不得不像一位刚入寺院的和尚对寺院的习俗鞠躬一样对这里的传统毕恭毕敬了。“前些天，在一次排练中，合唱队感谢乐团125年如一日和他们合作，他们已经合作演出了225场音乐会了。”

所有这一切就给我们解释了为什么100位音乐家们能够汇集一堂，演奏出维也纳爱乐乐团风格的华尔兹——开始徐缓，然后齐奏；每小节的第二拍轻奏，这样在第三拍奏出前有一点踌躇，这种演奏方式可以使听众得到一种真正的“艺术感染力”。然而，这一切并未解释清楚这样的问题：这样的段落是无法由指挥家们指挥演奏的；就连赫伯特·冯·卡拉扬遇到这样的段落时，也要让乐团自行其事。当然，这样的演

奏是附着魔力的，因为这样的演奏效果总是令人敬仰，羡慕不已。

在录音的间隙，卡拉扬又与科特·莫尔和安娜·托姆瓦·苏图来到了控制室。他坐在控制台的中央，两位歌手分别站在两边。他双目紧闭，一只手随着音乐的节奏在左右挪动着。“停！”他不时这样吼起来，他的指令通过麦克风传到了隔壁，那儿一位工程师正忙着操纵录音磁带。然后，卡拉扬就要对乐曲的某一部分研究一番，轻轻地给莫尔哼哼曲子，与他谈论一下，对好的部分赞赏一番，对那些有问题的唱段进行润色；而莫尔在旁边口里念念有词，对卡拉扬不时提出的改进意见连连点头称是。卡拉扬对苏图的态度就更加温和，不时和她打趣，开开玩笑；不时碰一下她的胳膊，表示一番亲热；对她唱的某些唱段与之切磋，商量，不时因某个有趣的歌词开怀大笑起来。

“我真拿不准我们能否完成今天的任务，”当歌手们离开后，卡拉扬对另一个人说道。这人身材矮小，穿着一件绿色棉绒高领套衫；他那厚厚的唇间叼着一根行将熄灭的米色卷烟，散发出浓郁的外国烟味；那双显得忧郁的眼睛很富有表现力，而那头未加梳理的黑发透出自然之美；他那种无拘无束的举止与那些来自汉堡德国唱片公司的德国同事相比就大不相同了。他就是米歇尔·科劳茨，一位爱好争论的法国人，他是欧洲最主要的艺术代理商之一。他与卡拉扬在录音方面合作已达20多年了。

“你觉得我现在紧张吗？”科劳茨对卡拉扬说。后来他告诉我：“我必须显得很平静，尽管他未能完成当天的任务要给德国唱片公司造成很大的损失；如果我想严厉一些，就

会这样说，‘没必要再试了，你压根就完不成任务。’这下可就刺伤了他的自尊心，卡拉扬必然会全力以赴。如果有必要的话，我就会采取这种方式。”

卡拉扬笑了笑。“这就如一个故事所说的那样：一艘船突然起火，船的主人手忙脚乱地跑到船长面前，可船长不慌不忙地说，‘我才不着急呢——这船是你的！’”然后，卡拉扬又若无其事地讲起了另外一个故事：有这样两条船，上面都坐满了犹太人。一艘船上坐的是那些在战前逃往美国的犹太人，他们现在正在回国途中；另一艘船上满载着在战时躲避起来，而现在正要去美国的犹太人。在大洋上，他们相遇了，彼此摸摸太阳穴，发现第二艘船上的犹太人都已发疯了。科劳茨，这位本来很有希望成为一名钢琴家、但由于德国对巴黎的占领而希望泯灭的犹太人，听到这里，朗朗地笑了起来。

回到录音大厅，卡拉扬通过电话对科劳茨说：“给你提示一下：我们从启幕处重新开始。也许你自己能找到那个地方。”科劳茨笑了，打开曲谱，缠绕着磁带。“如果不是由于时间有限，”他说，“我会把他叫回来，让他自己告诉我确切的位置。”卡拉扬这时正在大厅里忙着清理什么，录音暂停。科劳茨利用这段时间又抱怨起这里的服务：“我在这儿连碎肝三明治都吃不上。”“我们不是在柏林，先生，”其中一位同事这样对我说。

“我明白，这里的人还未开化呢。”科劳茨说的更不含糊。

卡拉扬在下次休息之前又工作了40分钟。进程刚过半，扮演奥克塔凡这个角色的演员唱漏了一个高音E，这本算不

上什么大问题，况且扮演这个角色的白特莎（这个角色是个年轻的男主人公，一般由女演员担任）是一位正在崛起的新星，她与卡拉扬的私交甚好，经常与他在萨尔茨堡合作录音（她与卡拉扬合作的《卡门》受到了观众的热烈欢迎）；她富有幽默感，满头卷发，看上去很性感；她那乌黑的眼睛里透着机敏的光芒，似乎有道不完的可乐可笑之事。卡拉扬将她领到控制室听她瞎叨唠。

“你确实将那个音漏掉了，”科劳茨对她说。白特莎用手遮住自己的脸，装出一副非常失望的样子。“可其它部分效果都相当棒！”白特莎说着，笑嘻嘻对着科劳茨行了个屈膝礼。科劳茨看上去似乎有些吃惊，说了一句：“有时，你也确实不错！”白特莎挺直了自己的身体，高傲地仰起头，对他讥讽了一番。

卡拉扬让白特莎坐在他的身边，他们俩一起坐到控制台前，听着刚刚制作的录音。卡拉扬将他椅子的一条腿翘了起来，将头凑向白特莎，望着她的眼睛，将自己的左臂绕在她的胳膊上，而右手在空中指手划脚地挥舞着；他随着音乐哼唱着，而眼睛却盯在她的脸上。当卡拉扬如此这般时，她做了个鬼脸。卡拉扬哈哈大笑，用手捋捋她的秀发。他们在一块静静地坐着，听着，谈着，长达十多分钟。

埃利特这时走了进来，她开始逗乐。她说：她饿了！“那好，我们就找点东西填填肚子，”卡拉扬当即答道。在控制室里没有更多的座位，埃利特就跪在地板上与一位在场的员工聊了起来。卡拉扬和白特莎这时离开了。

那位曾提醒科劳茨这儿不是柏林的人这时也拿着一个碎肝三明治回来了。科劳茨用手摸了摸三明治，然后对其质量

之低劣大开一番玩笑。这时，一位来自德国唱片公司的董事走了进来，他看着科劳茨，严肃地说："看来时间不够了。"

"今天的收获还是不小嘛！"科劳茨说，"每个人都唱得很好。"

"是啊，损失也不小！"

埃利特这时站了起来，她开始抱怨这间小房间太热了。她脱下汗衫，重新整理了一下罩衫，伸开两臂扩了扩胸。她看了看我，朝我眨巴了一下眼睛。她对站在科劳茨旁边的那个人说："你一定是新来的吧！"由于科劳茨的母亲得了病，他就不能参加《蔷薇骑士》的录制了，由一位德国唱片公司的制造商顶替了他，科劳茨将这位要顶替他的人介绍给埃利特。"我真饿了，"她说，"他在哪儿？"回答她的是一阵电话铃声：卡拉扬已站在指挥台上，录音将继续进行。不一会儿，屋子里又一次弥漫着音乐。

科劳茨说：他的家人从未对他成为一名艺术家有过任何兴趣。"他们太平庸了。"他这样说。而且，他性格形成的最主要时期是在默默无闻中度过的，这样当他想要继续学习钢琴时却为时已晚；因此，战争刚结束，他就去上大学，并在EMI公司学习管理科学。恰巧一位同事病了，他作为顶替人员搞录音制作，时间不长他与这一行就再也分不开了。当贝海姆来到巴黎时，科劳茨被分配和他一起工作，帮助发现歌手并制作录音。后来，他与卡勒斯相遇，1958年她作为朋友请他帮忙录音。在这个过程中，他又被介绍给卡拉扬。"大亨们走马灯似地与我相见了。"科劳茨说，"这并非是我在有意追逐他们，我们的相见纯属巧合。"

他与卡拉扬的相识是在他们讨论关于立体声设备的安装

问题时。当时科劳茨被派往圣特罗佩去了解一下设备情况是否正常。“我们在一起讨论了音乐，”科劳茨说，“他对我很感兴趣，在此之后我们就经常见面。他当时在维也纳国家歌剧院。但直到1965年，他才邀请我与他合作，并答应我在有限的范围内还可重操旧业。”

唯有卡拉扬能有幸请来他自己的录音制造商，这样的事对EMI公司来讲是很自然的——他们了解科劳茨。科劳茨自称是“艺术协调员”。对EMI公司来讲，他是“卡拉扬的录音制造商”；而对别人来讲，他则是“卡拉扬的录音总监”。

“我是他的真正评论家，”科劳茨说，“他对我这样讲：我的听力与他的没有什么两样。我负责的工作是对音响效果进行均衡处理。我边看着乐谱，边与他交换意见——当然是通过电话。他总要这样问我：‘你觉得这段怎么样？’假若我稍有迟疑，那怕只有一秒钟，他马上就会追问道：‘有什么问题？”他马上想知道前因后果。不要对他讲那些不顶用的客套话，他所想要的只有事实。要在我所干的这一行里生存，唯一的办法就是对艺术家们不撒谎。对他们的不足倒无必要严厉指责，应好言相告，但要讲实话，要说到点子上。

“他确有些专横。当然，如果他要在艺术上取得如此完美之成就，他首先必须是一位暴君。他得‘推’着他人向前走，因为人的本性就是松垮，随便。

“在过去的几年里，我们也遇到了问题，主要是由于我们是干这一行的。德国人有这样一种说法：‘沙登弗拉伊德’意思是说：让别人去争斗，而唆弄者在一旁独享其中之乐趣。在音乐界也是如此。去年夏天，我身体欠佳，当时我与马茨尔先生合伙制作一点唱片。有人马上告诉卡拉扬：我背着他

录制《卡门》；由于身体原因，我有一段时间不在萨尔茨堡，马上有谣言说：我要与他分道扬镳了。对这种情况，我的态度是首先不要惊慌，莫要害怕；决不要说谎，然后再重振雄风。

"人们都觉得我是位内行老手，有人攻击我是由于他们的嫉妒心所致；卡拉扬认为我太不多疑了，因此我老是掉进别人的陷阱。我对卡拉扬的多疑是持不满态度的，但也许他这样做是正确的，而我错了。

"他是一位超专业的人材，但他也不时表现出烦躁；对他的妻子、孩子和我是这样，对待歌手和乐器演奏员也是如此。有一次，在我们录音时我用电话对他讲了什么，他当即勃然大怒，摔下话筒叫道：'让我一个人呆会儿！'听罢此言，我当即穿上外衣，准备离开。但他的第六感官告诉了他什么，他让录音暂停；我们在录音厅外的小道上相遇了。他问我准备去哪儿，我回答说'回我的饭店去——你不是说你想一个人呆着吗！''可那是不可能的呀！'"

科劳茨就是卡拉扬本人在控制室的"替身"，卡拉扬自己如能一分为二，他就会同时在录音厅和控制室两边同时呆着。正因为卡拉扬不能变出如此之"戏法"，这样才有了科劳茨——他的工作是了解卡拉扬想干什么，需要什么，然后满足他的要求。"制造商本身只是一面镜子，"科劳茨说，"你不能将自己看作是一位艺术家。如果你要那样做，你就必然一事无成。我将要用的磁带都挑出来，将它们混在一块，然后设法想像：他想听哪一盘？在20年的时间里，他从未对我挑出的带子持有异议。"

当科劳茨受到批评时，则是因为他更像一面"镜子"，

而不是一位制造商。“科劳茨过分运用强弱法，”安托尼·格里菲思说。“他将乐曲高潮段落的音量提高，改变了音乐的透视关系。”对那些偶尔听科劳茨所录制唱片的听众，格里菲思提出了如此忠告：当欣赏包含轻奏乐段的录音时，常常要借助放大器才能听清楚演奏；但要留心，应准备马上关小音量，以防当乐曲高音段奏起时将旁边的玻璃器皿震碎了。

很明显，格里菲思与科劳茨及卡拉扬之间也曾发生过不愉快。“在卡拉扬对一盘录音认同之后，他们要将录音送到英国；而我们要将其中某些部分进行修改，对此他们很气愤，”格里菲思说。因为此事发生的争吵总要以卡拉扬赢而告终，但《莎乐美》例外。“那部歌剧的录制对我太重要了，对它的剪辑就如录音一样费劲；不管怎样，我费了很大力气总算录了一盘精品。当这个录音与听众见面后，引起了热烈反响；但由于此事，我提前一年退休了。卡拉扬真称得上是一位随己愿而制定法律的专家，对这一点，任何一位工程师都是难以接受的。有一次，当他正在录制柴可夫斯基的《第四交响曲》时，一个最关键的麦克风突然坏了。卡拉扬拒绝停下来等修好麦克风后再继续录音；这是由于科劳茨在操作中出了差错。结果录音里就出现了一声劈啪声，这样我们不得不将这个‘声音效果’留在带子上，而这就意味着要将乐团搁在一边。因此，我们另加了一个回声麦克。在英国是找不出允许这样的事发生的工程师或制造商的；在奥地利和德国，他们会说‘噢，是卡拉扬先生，’如此这般。”

科劳茨对那些冲他而来的批评也是知晓的。“搞录音合成并非是操纵乐团或指挥，”他说，“只是将他在指挥台上

所做的进行一些加强而已。在艺术上，应追求完美，追求更美。那些纯粹派艺术家总想让艺术保持原样，而不是更美，更兴旺。但对我来讲：艺术应永远是越来越美。一位身着夜礼服的女士不在脸上涂脂抹粉行吗？这是对自然的完美。如果化妆品成为它所装饰物体的一部分，那么它就不是人工的了。

“卡拉扬所制作录音的丰富音响效果是从对乐团所有乐器声音的合成中得到的。而要得到如此效果，他得先得到丰富的和声——这与原谱相比也许不甚精确，但声响很圆润，丰满；演奏时；由大提琴和双簧管用几乎察觉不到的速度拖后——这样就产生了回声效果，使得声音更‘厚’一些。他是一位具有高山性格的人，不是肤浅之人；他的音乐与他的人格是一致的，音乐是他的生活观念。

“有人认为：声音之美与音乐之真是矛盾的。他们在给纯粹的美（静态的美）和生活节奏的美下定义时犯了一个愚蠢的错误——美的形象间相互抵消，矛盾。简直是一派胡言！美的声响怎么能与节奏相矛盾呢？这与每个音符的美是不矛盾的。滑雪运动员的滑雪动作看上去都有些不那么悦目，而琼·克兰德·基雷却是例外，他滑雪动作之美并未妨碍他的速度。美与高效率是不相抵触的。”

第二天，卡拉扬又来到了录音厅，与维也纳爱乐乐团一起对他认为有必要进行润色的勃拉姆斯的《德意志安魂曲》逐段进行练习。他用了半小时对巴松管、大提琴、小提琴和管类乐器进行指导；他要求大提琴进行合奏时轻轻加入，在演奏完高潮乐段后又悄然逝去，这样来去自如，就有了最大的表现效果；他的指导排练非常有条理，说话很少，但不时

给乐团唱起某些乐段，强调他所希望得到的演奏效果。

当人们看到他指挥与柏林爱乐乐团在演奏程序、音响风格上截然不同的维也纳爱乐乐团时,不禁会提出这样的疑问：他是如何把握指挥这两个风格迥异的乐团并且如此完美呢？“这两个乐团向我们展示了德国与奥地利不同的精神状态,”科劳茨这样说过，“卡拉扬是希腊血统的奥地利人，但他又具有很多德国人的特性。这种结合型的性格使得他对雄壮和文雅都能运用自如。”

当卡拉扬指挥乐团排练时，这是观察他的最佳时间。在排练中，他将一切都用上了——面部表情、身体动作，包括双手；在排练中，他是在真正“指挥”——在工作。正如卡拉扬所说：演出更是一个概念。根据牛津英语词典对演出的解释：演出是“一次高雅的行为，一次庆典或礼议，一次公开展示……”或“是一次荒唐可卑的行为”。第二个定义当然是指那些“蹩脚的演员在舞台上炫耀一番，消磨完属于他的那份时间，在这之后就销声匿迹了”。在演出中，卡拉扬也许是最不易分散精力的指挥家了，但即使对他而言：演出于他也不失为一次自我“在公开场合的表现机会。自然，他的表演也不免带有故弄玄虚和迂腐的成份”。（在指挥演奏歌剧时，这种成份要少一些，因为他太忙，而且歌剧一过半，他就开始感到疲倦了。）小提琴家、指挥家皮车斯·佐克曼对古典音乐家的舞台风格发表过这样的评论：“我们称不上是演员，也并非在舞台上面对观众表演；我总是在观众面前显得自然一些，而有的指挥却往往相反。”即使如此，在公开场合抛头露面显示一番却是不可避免的；况且观众对任何一位演员都是持有挑剔目光的，而为了满足他们的要求，每

一位演员都要或多或少地进行一些“超音乐”的努力。

在排练中，指挥家只对乐团负责。如果说热情而忠实的观众可以对一个乐团的表演效果有某种神秘影响的话，那么，空无一人的大厅也能起到同样的作用。卡拉扬本人曾谈到他在40年代初在米兰亲眼目睹的一幕：“歌剧《友人弗里兹》当时很流行。我参加了该剧的彩排。在这部歌剧中有一首很著名的间奏曲，当演奏到这个部分时，乐队指挥停了下来，因为他知道该剧作者玛斯卡尼当时就在演出厅。他走下台去，将指挥棒递给这位老人。玛斯卡尼年事已高，况且身体不好，他由别人搀扶着走向舞台，几分钟后才到指挥席上，而且不得不坐着指挥。等演奏完这段曲子，他站了起来，这时从乐团中爆发出经久不息的掌声，这是我从未听到过的。乐曲本身的伟大、著名与否，我无法判定；但当时在场的人都觉得这首曲子简直无法想像，因为听众都感到他们内心有种无法度量的紧张感。”

卡拉扬说：战后40年代，他又一次成为人们注意的焦点人物，他被允许重操指挥旧业。令人感到有趣的是：他事业的重新崛起地仍是维也纳，演奏的曲子仍是那首有争议的勃拉姆斯的《德意志安魂曲》。“我们光排练就达十多次，”卡拉扬说。“后来当我们准备进行录音时，我却不慎踩到一根钉子上，结果我的脚发炎了。他们都觉得我得先治好病，因为大夫告诉我：在近期不能站着或行走。但我坚持要指挥这次录音，这样我就躺在担架上出场上，我坐着用一个手指进行了指挥。效果太好了，简直妙不可言！真令人捉摸不透，真不可理解！”

现在，在时隔40年后，他又一次重归维也纳，演奏同样

的曲目，却更令人捉摸不透，近乎魔术一般。在前面两天的录音和排练中，他看上去精神很好，但身体欠佳。走起路来比平时更吃力，几乎是拖着一条腿行走；他的面部肌肉紧张，看上去脸变长了许多——可能很痛苦。也许就是因为这一点，使得他的每一次出现都激起了人们的好奇心。

在下午的录音间隙，卡拉扬比平时早些走出了那座绿色的屋子。在外面等着与他交谈的人群开始有礼貌地汇集在他的身边。但他穿过人群，走到站着的我跟前。自我到维也纳后，我们还未在一起交谈过。他笑着对我说了句“好的，我就讲点，你可注意我谈话的要点，”然后，他就谈了一会儿关于录音程序的情况，并使我对所发生的事有所了解；在这之后，他又问我将在维也纳呆多长时间，他的这种问话就意味着我们俩似乎已安排了什么活动，这使我好生纳闷。我告诉他：我将在他出发去萨尔茨堡时与他一起离开维也纳，以便能在萨尔茨堡见到他。

“好的，只是我是那儿仅呆一天,然后就要动手术了。”

我听后吃了一惊。在此之前，我已从卡拉扬的至友那里得知他将动手术了，但他不愿将时间花费在这上面。而现在，他竟然毫不犹豫地决定了！“我不知道此事，”我对他说。

“你怎么可能知道呢？”他圆睁双目对我说。然后他就开始谈起了动手术的事：“我得的病和替身演员的差不多——都是由于跌跤所致。还长了这么大一个粉刺，”他举起小手指，“长在我颈部脊椎骨中间，所以必须将这个粉刺挖掉。这就是为什么我的腿成了这个样子，”他说着，拍了拍自己的大腿。“请你不要将此事告诉任何人。”

说完后，他就返回大厅继续工作了。我突然发现好些人

都知道他得病这件事。“那就是为什么昨天晚上他要我陪他回到他在城外的寓所，”科劳茨说，“我一路上设法使他高兴。我们俩昨晚睡得很晚，半夜时还将冰箱搜寻了一番找些吃的充饥。我们无拘无束，什么都谈，唯独不谈动手术的事。”大家对此事的关注是可以理解的：当一位75岁高龄的人走进手术室去接受背部的外科手术时，什么事情都可以发生。这就是为什么人们会这样对他表示惊奇；这就是为什么当他面对乐团和独唱演员举起指挥棒时，人们的脑子里就会绷紧了一根弦。

根据计划，在对《安魂曲》的演出进行正式录音之前，还要进行一次一小时的排练。但由于某种原因，卡拉扬在排演此剧时从头开始，而科劳茨总是习惯于卡拉扬对乐曲的分段排练，对此也毫无准备。《安魂曲》是卡拉扬最喜欢的曲目之一，而当时在场的人没人不认为这次也许是他最后一次演奏此曲了；他虽然还要在音乐会上露面，但此时是他面对同事们、音乐家、独唱演员的一次单独表演。

他没有停顿地指挥演奏完乐曲的第一部分，当第二部分过半时，我们所有在场的人方才领悟到：当时能在场确实太荣幸了！卡拉扬从头至尾，指挥演奏了《安魂曲》的七个乐章，最后在他落下指挥棒时，停顿了一秒或两秒钟（这是录音的需要）。当他身边的红灯灭后，从乐团里爆发出欢呼声。在控制室里，科劳茨停住了录音带，擦试着眼中的泪花。“我当时觉得应该走过去，吻他，他准会热泪盈眶，”科劳茨后来说，“当然最好是开怀大笑。人在激动时可能哭，也可能笑！所以我对他说了这样一句话：‘将音乐会取消得了！该得到的我们都已得到。’他听后哈哈大笑。”

在维也纳观看卡拉扬指挥排演《安魂曲》，这件事本身又给“指挥家”之谜增加了几分神秘色彩，这使得人们想起在此之前卡拉扬在一次由“不须发挥，只能按乐谱本人演奏”（这种演奏风格通常被归功于托斯卡尼尼）这句话引起的交谈中所提到的一件事：“我有位好朋友，名叫维克多·沙巴塔，他是一位著名的指挥家。当我去拉斯卡拉时，他经常来参加我的排练。有一次，我正在指挥排练《汤豪舍》，当我指挥到一段慢速的合唱乐段时，我让乐团继续演奏，而我则走下台来，想到大厅后面听听演奏效果如何。当时坐在排练厅的维克多给我打了个友好的手势，替我到乐团前指挥起来。当时在场的沃尔特·莱格后来告诉我：那真是一次最有趣的经历。当维克多这位无疑是伟大的指挥家刚一走上舞台，乐团所演奏音乐的风格马上有了变化，尽管他一句话未讲——当他站在乐队前时，他自身的个性也被置于乐队前，这样，演奏风格就变了。演奏质量的高与劣并不重要，无论怎样，演奏风格有所不同。

“我当时说：我终于理解了‘个性’的含义。由于他指挥该乐团已达25年，他已拥有了一套固定的演奏时产生的声响效果——即按照他自己的方式将音符结合起来后所产生的效果。因此，当他一拿起指挥棒，乐队成员都望着他，而他们也自动地按照他的指挥方式演奏了。从那时起，我开始认为：讨论音乐的真谛是什么纯系做无用之功。如果信任某人演奏某一乐曲，首先要明白他要以自己的方式演奏它。

“在哥德的《浮士德》里谈到了时代精神：一段特定时代的精神。实际是指人们的精神，而从中他们看到了（就像对着镜子一样）他们本身所处的时代。精神——时代；时代

——精神。这就是说：我们所看到的一切都反映出我们本身的思想。在音乐中这是一条重要的原则。我不能将自己抽象化，音乐占有了我，而我也已与音乐融为一体了。”

撇开卡拉扬自身的科学思维方式不谈，他认为：音乐不是一门科学。“书面的音乐只是为我们提供了暗示，”卡拉扬说。“我先用一种特定的速度指挥演奏一段乐曲，听起来速度有些快；我再用同样的速度演奏一遍，这次观众听起来觉得速度正合适。巴尔托克是一位追求准确的人，在他所写的一段协奏曲中，他甚至在曲谱上标上了所要求的演奏时间（以秒计算）；他会要求从某处到某处需35秒，诸如此类。有一次，我为一些学生将这段乐曲中的某一部分演奏了两遍。我将乐曲的演奏效果完全改变了，但每次都正好是35秒。好些人认为托斯卡尼尼之所以是一位完美的指挥家是因为他总是照本演奏，这纯粹是一派胡言。

“音乐是自身进行呼吸的。哥德的一首诗曾谈到了呼与吸的对比：吸入空气使人感到压力，而呼气使人感到轻松。这首诗给我们的启示是：生命是一个如此美妙的结合体，人们应感谢上帝对你的压力，因为同时它又使人感到轻松。瑜珈从很大程度上就是以呼吸的不同节奏为基础的。对音乐来讲，就有一种自然的涨与落。我无法容忍不遵守节奏的演奏行为，我天生就有节奏感。我的节奏感甚至比节拍器还要准确，为此，我曾在西德多特蒙德的麦克斯钢琴学院进行过一次试验。首先，我确定了一个速度，比如每分钟86拍，在钢琴上首先演奏1/4，然后是1/3、1/8、1/16，最后再回到1/4，看看是否还在要求的时间内。现在每个乐团在演奏十六分音符时总要比要求的速度快10%至20%。而我所做

的这个试验更难，一般要快30％。我自己仅快2％。他们都说我的脑子里一定装着部电脑。

“海森堡这位伟大的德国科学家坚持这样一种理论：只有研究某种事物——比如一个分子或一个原子——的行为本身才能改变该事物。比如如果你想研究一个水晶或一粒雪花，你就用手拿起它，这时你手本身的热量同时已熔化了它，改变了其结构。因此，当你也‘拿’起音乐并将它转给乐团时，这个行为的本身已经改变了音乐。如果谁不同意这一点，那么他就不应该创作音乐。

“只是印刷乐谱本身改变了音乐。有时，音乐家们对着非常陈旧的乐谱演奏，连我都不能理解他们如何能看得清楚；有时，他们也对此抱怨。有一次，维也纳爱乐乐团抱怨一些乐谱太陈旧了，于是我就为他们购买了新版，印刷得非常精美，非常清楚。而乐团都因此大失水准，因为这些乐谱对他们是完全不同的‘可视物’，而且停顿的地方也完全不一样。我对他们说：‘不要忘记你们已用旧乐谱演奏了多年，你们的父母甚至祖父都是用这些乐谱演奏的。从这些乐谱上，你们已奏出你们的希求、你们的绝望、你们所有的爱——一切都在上面，而每当你们看着它们，一切又都返回了你们本身。当你们第一次看到这些黑白相间的新乐谱时，一切都荡然无存了。

“在排练贝多芬的一个作品时，我发现乐队总是在一个地方演奏得快一些，我很纳闷。最后我才发现了原因：曲谱出版商为了使这段乐曲的停顿更明显一些，在该页上将音符印刷得挤了一点，视觉上的小小差异就是问题的症结所在，而这点小小的差异表现在音乐的演奏上的差别却是巨大的。

“然后就该是阅读音乐，即将那些黑白相间的音符转化为声音，这是需要很大想像力的。因为假如我告诉你这里有座山，你就要能想像出一座山；假若我告诉你这座山是神话中的，用绿色玻璃制成的，我还可以将这座山与一个瓶子的颜色混合起来。但在一个乐谱上，是那些混合的指示符号规定出一种特定的声响。因此，必须有能力阅读曲谱并接近那种规定的音响。这是需要很长时间才能获得的能力——将白纸上的黑色音符掌握，并将它们转化为你内在的东西，比如你的灵魂、心脏等的外部感情表现。然后，由乐队演奏这个乐谱，就会出现一个完全不同的音响效果。

“这又与我指挥时不用乐谱有关：要看着乐谱，而同时又听乐队演奏，要在这两者间不断地进行转换是完全不可能的。在我记住一个乐谱后，我就要极力忘却我所看到的。因为听和看是两个完全不同的东西。我对乐谱有一种连续的感觉：当我尚在一部歌剧的中间部分时，我已提前听到了还未奏出部分的音响。这就是为什么我只指挥演奏那些已渗入我身、勿需思考就能自如指挥的作品。一般的人在唱自己的国歌时都是不需思考就能脱口而出；从某种程度讲：我能指挥演奏的曲目于我就如同国歌一样。

“我可以进行这样一个比较：你坐在汽车里，路在你的前方伸展着。你的旁边坐着一位乘客，他对照着地图，将前面所要经过的山、弯道、桥梁都一五一十地告诉了你。当旅途结束时，你虽已驾车经过了那些路段，但你对整个地形的了解却少得可怜；在另外一个例子里，车手对整个路段很熟悉，他根据路况加速，减速，采用合适的速度驾车。由于他已在这段路上驾车经过30或40次了，他现在可以自如地驾车

行驶，车子就如无人驾驶一般轻快地向前驶去。车手及乘客无需经受旅途的不适就抵达了目的地，而且沿途他们可以自由自在地欣赏车外的景色，车手甚至还有时间对乘客讲解一番。等旅途结束时，大家对整个旅程留下了一个印象，也不会错过可看的东西。这就是我们所称作的和谐。”

卡拉扬那天下午在维也纳音乐厅给予我们的就是这种和谐——当这位老人面对终生报国的约翰尼斯·勃拉姆斯及勃拉姆斯所写的《再见》的曲目时，这种和谐被充分地表现出来了。如果说卡拉扬是那位车手的话，勃拉姆斯就是那位乘客，一路哼着曲子，而当时在大厅的我们则坐在车子后面，欣赏着旅途的景色。那是我永远也不会忘却的一次“旅程”——时代精神。

几天之后，我又参加了一次旅程，回到萨尔茨堡后，卡拉扬虽然不是特别急于马上动手术，但他还是要去趟汉诺威的诊所接受检查。对检查后能去圣特罗佩他充满了信心；在那里他将休息几天，准备参加七月六日在萨尔茨堡进行的《蔷薇骑士》的排练。根据安排，我要在圣特罗佩等他。他说他将自己驾驶直升飞机飞往慕尼黑，在那儿再换乘飞机去汉诺威。他邀请我与他一同去。

我们相约出发的那天早晨，安尼夫显得如诗如画，一派田园风光；沉甸甸的露水压得青草儿弯了腰；温特斯山看上去除了平日的雄伟之外，又平添了几分温情，清晨的太阳落在山上；寓所周围是伸向远方、一望无际的田野，那天正好没有风，使本已与世隔绝的这个寓所更添了几分静寂；向东望去，只见几只雄鹰懒洋洋地在安尼夫动物园上空盘旋着。

约瑟夫正在卡拉扬的小动物园忙活着，这个动物园里的成员分别是一头驴、一只大羊和上个圣诞节时埃利特作为礼物送给卡拉扬的一峰白色美洲驼。当直升机到达后，飞行员、约瑟夫、安得烈和我一起斜靠在小动物园的篱笆上——纯奥地利牛仔风格！过了一会儿，卡拉扬从屋里走了出来，他走到篱笆旁，想哄着那峰美洲驼和他蹭头亲热一下，不料这位小生灵对他的引诱毫不理会。卡拉扬精神很好，看上去不慌不忙。

卡拉扬坐在直升机左边的座边上。他向约瑟夫亲切话别，然后关上机门；埃利特从她自己卧室的窗户里向我们挥手告别。卡拉扬向后一拉操纵杆，我们的飞机就冲上天空，朝慕尼黑方向飞去。

驾驶直升飞机可并非易事。要使这个笨重的家伙在空中保持平衡需要双手和双脚的动作准确无误地进行配合。卡拉扬之所以学开直升机首先是因为直升飞机引起了他极大的兴趣；而且，他很快就要超龄，不能再飞了；学开直升机与开螺旋桨飞机相比更令人着迷。在学开六小时后，卡拉扬已能非常熟练地驾驶了。飞行员象一只鹰似地盯着他的一举一动，一直将手放在操纵杆旁边。但两次起落过去了，这位飞行员的手还未被派上用场！

显而易见，对直升机本身及所提供给他的挑战，卡拉扬表现出了极大的欢喜。当我们在萨尔茨堡作短暂停留，飞行员忙着签表时，卡拉扬对我说：“他们对我要求非常严格。要求我驾机从一道篱笆上空飞过，并且要让飞机的起落架接触到篱笆，然后再将飞机拉起来。”

到慕尼黑后，一辆黄黑相间的汽车将我们从跑道上引导

到一个私人飞机海关，在那儿经检查后我们进入了机场。卡拉扬看上去似乎要单独行动，当我问他是否要我帮忙时，他摇摇头，与我握手告别，并说他要在圣特罗佩再与我会面。然后，他就转过身跛着腿去找自己所乘的航班去了。

一星期后，我已在圣特罗佩了，但卡拉扬却迟迟不露面。在进行身体检查之后，他正在萨尔茨堡决定动手术的事。在电话，洛尔·萨尔茨伯格的声音听上去非常焦急："他这个人每隔四小时就要想出个新主意；他肯定要接受手术治疗，但具体时间未定——也许在这星期，也许在下礼拜，这个连我也说不清楚了。"她建议我给卡拉扬打个电话。

电话打通后，卡拉扬说他不久要接受手术，"但请不要告诉别人。"他说在六月七号或八号他就应该在圣特罗佩了，但他还不敢完全肯定这一点。他还问我：那条游艇还在吗？

我告诉他那条船一切都好，正停泊在码头，由几位船员照看着。我问他：手术的时间是什么时候。

"这要由大夫决定。"

"是在下星期吗？"

"我要等到手术时才能知道。也许你不应该在那里等我了，你也该节省点自己的时间，我一直要到……"（半天没有讲话）……"最早6月15号才能到圣特罗佩。然后，我要于7月6号飞往萨尔茨堡开始《蔷薇骑士》的排练。到时候你去吗？"

"当然！"

"准备呆多长时间？"

"一直到节目公演。"

“那太好了！请和洛尔·萨尔茨伯格保持联系，她会告诉你什么时候回圣特罗佩与我会面的。”

“我会那样做的。希望你手术顺利！”

这时，电话里传来卡拉扬的一声怪笑：“我将尽力而为。”

第 六 章

最后的《蔷薇骑士》

在圣特罗佩的拉帕尔梅，卡拉扬头倚枕头，端坐在卧室的单人床上。床上摆着早餐盘子和报纸，旁边是医生要他用的海绵橡皮颈支架。他一只脚伸出被子，露出藏青色的长筒袜，身上穿着一件丹尼斯·康纳送给他的“美国杯”牌（US 27）衬衣，衬衣也是藏青色的。这颜色衬托着他的满头银发，和卧室里的其它布置极为协调：浅蓝色墙壁，白长绒地毯，蓝白条相间的床单和蓝色毛毯。在他左侧的书架上，放着一台微型立体声音响，音响旁边是电视机，菲力普录相机和大型录音机。在他右侧的桌子上，有一个精制的按钮式手电筒，一把可以向房间里任何目标射出光线的玩具枪和一把据他说到关键时刻可以向破门而入的人开火的真枪。这种事情在圣特罗佩这样繁华的城市并不是不可能发生的。60年代，在与一个夜盗的搏斗中，卡拉扬曾被打得鼻青脸肿。

卡拉扬坐在床上，神态很象个小男孩儿。在这位七旬老人身上，表现出人们常说的那种青春活力，但是，这并不意味着他还年青，生活的磨砺已经在他脸上刻下了深深的皱纹。然而，他那明亮而蔚蓝的双眼和逐渐变成棕色的皮肤，却恰好与此形成了完美的和谐，从而使他更具有一种特殊的魅力。

他的手臂、双腿和胸部没有长绒般的汗毛，周身肌肤也异常光滑、细腻。通常，人们只有在青年人身上才能看到这种皮肤，而他却具有如此健美的希腊人的皮肤。

现在正是6月底。两周半前，卡拉扬刚做过手术，但此刻他却显得精神矍铄。“医生说，如果我不动手术，三周之内就会瘫痪，”他说，谈话中流露出对诊断及时非常赞赏，“他们为我做完手术后的第5天，我就通过录相看了整个手术过程。真是个奇迹！电钻一次只钻十分之一毫米，比妇女的一根头发还细！他们已做过236例这种手术。我这次做手术是必然的，我12岁时曾因爬高玩耍从75英尺的高处跌下来，后来骑摩托车又撞过公路和铁路交岔口的安全横杆，而且，4岁半时我就开始学骑马和滑雪橇。我的背一直不好。6年前我曾做过一次椎间盘手术，当时那些给我做X光透视的医生说，这个人恐怕要在轮椅上渡过他的余生了。现在我订了一个两年锻炼计划，我的脊椎骨和周围的肌肉恢复情况很好。”

床对面是一个窗户，从这里望去，可以饱览地中海风光。这是一个无风的上午，海面上漂浮着许多帆船、帆板和小汽艇。毫无疑问，卡拉扬一定希望能早日重新回到这如画的大自然中。赫利莎拉正停靠在码头，水手们也都各就各位，随时准备启航。卡拉扬这样做，无非是想表明他并没有生病或身体恢复得非常好。好象是猜透了我的心思，卡拉扬走到窗前，用他常用的短促而敏捷的动作——抿抿嘴说：“请把窗关上，屋里有点凉。”

一年前，我随卡拉扬参加了吉拉利亚海峡帆船比赛，比赛在地中海进行，全程约250英哩。行船路线是：从法国土伦出发，绕过吉拉利亚岛（科西嘉北部），最后抵达意大利的

圣雷莫。开赛那天风很大，卡拉扬不喜欢逆风行船。“我讨厌在升帆的时候刮风，因为这样会把人搞得手忙脚乱，如果比赛时情况真是这样，我就到船舱里喝酒去。”当然，比赛时是否有风，大家只能听天由命，离比赛时间越来越近了，卡拉扬有些迫不及待。

卡拉扬从胡德帆船制造厂邀请了罗贝·多伊夫和杰夫·普赖尔两人来指导驾驶赫利莎拉。比赛枪响之后几秒钟内，卡拉扬便立刻驾船驶出了航道。比赛开始时因为有风，船速只开到12哩／小时，这也是我们整个比赛中的最高速度。我们竭尽全力顶风前进，开赛后不到2小时，就把自己小组中的其它帆船甩在了后面，而船员们也很快被累得疲惫不堪。

甲板上热得使人快要窒息过去，但卡拉扬却一直兴致勃勃。他身上只穿一条游泳裤，似乎并没有感觉到特别热。做为帆船全权指挥，他的特权之一是每天晚上可以睡觉8～10小时。其它时间他或开船掌舵，或与船员们一起围坐在交谊室桌旁共进午餐，或象慈父一样同大家聊天，而当电子导航器失灵时，他却又翻出航海手册，从头到尾读起来。

有一次，在多伊尔和普赖尔两人的协助下，卡拉扬为某个刊物撰写文章，介绍一种在欧洲很流行的新式高级多船体帆船。在文章中卡拉扬说他希望自己能有这样一种多船体帆船，长70呎，时速可达30哩/小时,可以直接停泊在圣特罗佩他的住宅前，不要象赫利莎拉那样只能停泊在码头，而且，乘坐这种能载4至5人的船，可方便自如地去各地旅游。专家们认为，他的这些要求不是不可能实现的。

最后，赫利莎拉以比对手提前12小时抵达终点的成绩在比赛中获胜。卡拉扬登上岸，花了10分钟时间摆脱了意大利

那些庸俗而又粗鲁的记者们的纠缠，踏进约瑟夫为他开来的汽车，向圣特罗佩驶去。

此后大约一周，西德总理赫尔穆特·施米特和夫人来拉帕尔梅渡假疗养。施米特说他在基尔经常乘坐小帆船，卡拉扬则向这位总理炫耀自己有条大帆船。我们驶出港湾，进入蔚蓝的大海，这时卡拉扬宣布船要做个急转弯演习，随后他就使船来了个向右急转弯。吃水70多呎速度飞快的帆船倒是转过弯了，可船上却乱作一团,25位船员为了使船保持平衡，身体全都向一侧倾斜着。即使这样，船体仍不平衡。后来，经过船上的舵手奋力拼搏抢风改变了航向，才使船适应了风向，这一场混战，都是卡拉扬一时生出奇想引起的，但正是由于他的奇想，船上的各位"将军们"才有机会向"总司令"施米特显示他们的作战实力。当然，这种演习对比赛是很有必要的，或者至少说这种情形在比赛中是很有可能出现的。

我们一行出发时,岸上有许多保安人员警惕地巡视四周，两只满载摄影师的船也紧跟了我们3个小时。下午游览结束后，船员们疲惫不堪地靠在吊杆下休息，施米特则走下船同岸上的人们握手致意。第2天，西德一家报纸登出了一幅卡拉扬在船上看施米特开船的照片，题目是："总理驾驶卡拉扬的快艇。"

那一年的世界杯帆船大赛是在萨迪尼亚举行的，卡拉扬聘请了乔布森为他开船。据乔布森说，在娱乐性的比赛中，卡拉扬总是不遵守比赛规则。有一次船赛结束后，乘赫利莎拉稍显功率不足，吉姆·基尔罗伊想驾基亚罗（Kialoa）超过去。基亚罗也是条世界名船。卡拉扬首先蛮不讲理地堵住航道，然后抛出一根绳子，想拖住基亚罗。在那年的船赛中，

基亚罗没有取得名次，而赫利莎拉却荣获第3名。同基亚罗经过一昼夜的紧张较量之后，赫利莎拉终于获胜。"当我们击败基亚罗的时候，"乔布森说，"卡拉扬竟激动得热泪盈眶。"

从那以后，乔布森和卡拉扬闹翻了，因为在比赛时，他不愿意让卡拉扬的女儿伊莎贝尔开船（伊莎贝尔喜欢驾船），为此这位大师颇感不快。卡拉扬建议说以后由他自己驾船，乔布森只需在一旁指导，但乔布森却拒绝这样做，向卡拉扬告辞了。

"这是一次有趣的经历，"乔布森回忆说，"迪克·伯特伦（曾向卡拉扬出售过几只船的著名快艇代理商）向卡拉扬推荐了我。因此我就给他写了一封信，介绍了自己的情况。卡拉扬立刻给我回了一封信，并邀请我去他那里。他让我乘飞机到康科德，当我走下飞机，一辆汽车正在机场等候。在每天下午2点～6点'由我支配'的时间里，他对我非常友好，并常将手搭在我肩上说'我亲爱的朋友'等等，但其它时间他就不这样了。他只请我吃过一顿饭，那天晚上你也在场。真是一个古怪的大师。"

去年夏天还可随心所欲地从事自己所喜爱的娱乐活动的卡拉扬，现在却只能呆在屋子里养病，只能透过窗口遥望外面的世界。应该说他是很幸运的，他自己也知道这一点。他的手术做得非常及时，如果再拖延时间的话，后果将不堪设想。他的外科医生、背脊专家、西德汉诺威神经外科诊疗所所长马基迪·萨米向我讲述了卡拉扬病情的严重性。

赫伯特·冯·卡拉扬先生患的是颈椎脊髓行进性压迫，上下肢肌肉明显萎缩麻痹。手术前的几周内，他的病情急剧恶化。手术时他已不能行走。当我接到火速赶到汉诺威给这位著名的艺术大师会诊的电报和电话时，我正在纽约讲学，

并计划第二天去波士顿游览。我取消了原订计划，于1983年6月5日赶到汉诺威。卡拉扬的情况非常紧急，如果再拖延，情况将会更糟糕。所以第二天上午8点，我就为他做了手术。手术进行了3个半小时。

手术后的第二天，当赫伯特·冯·卡拉扬先生下地时，腿部就开始有知觉，而且步态恢复得相当迅速。对上肢他也自我感觉良好。不过，因为肌肉麻痹尚未消失，所以神经系统的知觉还未完全恢复。但是这正如我前面说的那样，卡拉扬最后恢复得如何，还要取决于感觉脊髓受损害的程度。

现在，从正在养病的卡拉扬的脸上，却看不出有任何疼痛的迹象。他一直否认身上有过疼痛，实际上,疼痛是有过，只不过现在消失了而已。毫无疑问，这与他充沛的精力和强壮的体质是密切相关的。他的精力很旺盛，但现在只能遵照医嘱，在屋内做些轻微活动——不必说，医生是要禁止他开船的。同时，医生也允许他同人做些交谈。在这间蓝色卧室里，有一周时间，我每天都和他聊一个小时，这对他也是一种休息和放松。

卡拉扬说，手术后他不再用歪歪扭扭的印刷体写字了。我对他非常惊奇。1981年当我第一次采访他时，他的字就写得很不规则,就象刚学写字的小学生的字体,就连他画的一张让我从萨尔茨堡到安尼夫的地图也让人难以辩认。他说:“我绝不愿意坐着指挥,”在过去的四年中,他为此付出了很大的代价。“我所走过的每一步都具有冒险性、计划性和可行性。”

卡拉扬深情地回忆了他儿时在维也纳苦练钢琴的情景，他对我谈了父母的情况和同哥哥在一起玩耍的愉快时光。“我们和父母出去旅游时，总是住在旅馆。我和我哥哥都特别喜

欢坐电梯玩——如今这种电梯发展成只需按电钮就可自动升降。有些旅馆对此毫不介意，但有些旅馆的人却刁难不让我们这样做。如果哪家旅馆不让我们玩电梯，我们就会设法报复他们：偷着进入旅馆的空房间，将水泥浴缸的底部敲出裂缝。然后，我们就想象当下一位客人将浴缸放满水之后的情景。

当回忆起在纽约渡过的那些日子，卡拉扬愉快地说，有一次他和安德列·冯·马托尼在街心公园散步时，他俩被几个行凶抢劫犯盯上了。当时，马托尼非但没有意识到这种情况的危险性，还且还流露出对这些人打扰他晚间散步的非常不满。他叹了一口气，分别交给每个抢劫犯一美元，然而不耐烦地轰他们走开。抢劫犯们只得怏怏散去。（人们可以想象到，这个故事一定会在市中心的某个酒吧传开，这些抢劫犯的同伙们也一定会被逗得开怀大笑。）

卡拉扬详细讲述了他拒绝电视台转播大歌剧院首场演出的经过。“如果我们能够唤起观众的想象力，他们就会进入角色，”卡拉扬说，“但电视手法却无法做到这一点，它仍需继续研究和改进。例如，当我买直升飞机的时候，我知道它会对我有什么用处，但我却不知道电视的作用何在，它充其量只是用来消遣的东西，所以我拒绝了。他们说大歌剧院是公共财产，我对此持否定态度。于是，他们向高等法院起诉，要求把我赶走，换上别的指挥。但维也纳爱乐乐团的人一致表示：‘如果这样，我们就拒绝演奏。’现在，我们用20多架摄影机拍摄6场戏，要把这些剪辑整理出来得花3年时间，到那时，要我说，这个录相恐怕会使人们失去对歌剧的兴趣。”

他说他不喜欢排演象《失足者》一类的歌剧。他说：“我

无法相信这部歌剧所讲的荒唐故事。一个女子爱上了一个年青男子，他们住在巴黎附近的一座房子里。年青人的父亲找到这个女子，对她说他自己的女儿打算结婚，但女儿的未婚夫听到她的哥哥没有结婚就和别人同居时，他便拒绝了这桩婚事。真荒唐，见鬼去吧！我才不信这些。我不能把我的精力浪费在这上面。”

我们再次谈到了战争。“纳粹时期”，当盟国军队包围了希特勒时，卡拉扬逃到了意大利。他说他当时躲藏在一家非常糟糕的旅馆里，简直就象住在处于德国和盟国军队包围之中的一个四面受敌的监狱。“当时，有一个人收留了你，有这么回事吗？”我提醒他。

“对，有这么回事。”

“是一个名叫保兹的建筑师？”

“对，”卡拉扬说，“保兹，就是他。”

“你曾说他被打死了？”

卡拉扬突然张大嘴巴，瞪圆双眼盯着我，仿佛是第一次听到这样可怕的消息。

“对，保兹死了，他被打死了！”

时间不知不觉地过去了。卡拉扬脸上仍然流露着恐慌和不安。无疑，对眼前这位心事重重的老人来说，他再也不愿意提及一个与那场罪恶战争有牵连的人。

（后来，卡拉扬又对我说，其实保兹没有被打死，以前之所以那样说是为了保护保兹和安尼塔。“保兹现在还活着，住在米兰，”他说，“你可以给他打电话。”当我向他要保兹的电话号码和地址时，他却说没有。卡拉扬曾两次告诉我，保兹已经被打死。“这种事情我们谁也不会知道他的真正意

图。”卡拉扬乐团的一位成员说。）

重新工作的欲望激励着卡拉扬一定要战胜病魔，早日康复。为工作而活着，这句话是卡拉扬全部生活的真实写照。工作就是他顽强生活的动力。

在接受最近的这次手术前，卡拉扬就设想要用在空手道比赛中用手劈开一块厚木板那样的气势和速度，争取在7月指挥《蔷薇骑士》的排练工作。在他看来，手术就是横挡在通往目的地——萨尔茨堡道路上的那块木板，而现在他要竭尽全力冲过这道障碍。

按照原定计划，他将于7月8日在大歌剧院首次露面，但他却提前一天在那里出现在大家面前。他要让人们大吃一惊，他要看看外面的世界，要听人们对他身体恢复如此之快的赞赏，要向人们显示他的身体是多么健康。他坐直升飞机去了尼斯，从那里他的“猎鹰”10号飞机又送他去萨尔茨堡。我是在尼斯见到卡拉扬的。伊莎贝尔和阿拉贝拉也随他到了那里。卡拉扬在拉帕尔梅养病期间，曾命令她们在那里陪他。她俩看上去有些厌烦和漫不经心。“我们对他的照料并不很多，”阿拉贝拉解释说，“他只要求我们陪他。”

她俩是很有趣的一对。伊莎贝尔在外表和气质上更多地象卡拉扬。而阿拉贝拉则相反。伊莎贝尔冷静，理智，内向，自制能力强。阿拉贝拉则性格开朗，善于交际，好奇心强。

当卡拉扬提前一天走进大歌剧院时，的确使人们大吃一惊。排练大厅里没有歌唱演员，没有乐队，只有几个工作人员在调整舞台灯光。人们只知道卡拉扬“正在做手术”，而且这次手术很可能就此结束他的艺术生涯乃至生命。卡拉扬步履蹒跚地走进大厅，面带微笑，向大家做了个亮相动作。

他现在走路有些歪斜，这并不是因为疼痛或脊椎挤压所致，而是无意识的。他的脊椎增生切除后，下肢肌肉组织萎缩还没恢复。在新肌肉长出之前，他的脚是不会有知觉的。走路时，他的脚首先要象秤砣那样摆起，然后再放下。卡拉扬曾一遍又一遍艰难地练习走路，那情景就如同一个人在小心翼翼地走过一片沼泽地而又生怕被陷进去一样。

卡拉扬轻松地把脱下的衣服递给帕皮尔，然后坐在他往常坐的位子上，同赖克曼谈起了灯光设计问题。他并没有在剧院久留，但他的出现却引起了轰动。人们强烈地感受到这里的气氛一下子又活跃起来了。因为他们的头儿又回来了！

那些长期与他合作而这阵子实在无事可做的人更是兴奋不已。他们是彼得·巴斯、弗罗·伯克哈特、乌利·马克尔、白特莎、莫尔、托姆瓦·苏图、佩里和那些与卡拉扬已相处得十分融洽的演员。

第二天，当卡拉扬着手排练歌剧中的第一个大场面时，这些人几乎全部到场。这段戏的内容是，玛卡琳早晨同她的仆人们见面：厨师、头饰及衣帽设计师、理发师、动物管理员、文学顾问、笛手和意大利男高音。这些人的任务就是要使她高兴。卡拉扬对剧情稍稍做了些改动——让动物管理员抱着一只狗而不是牵着两只狗——愉快地从丑角巴斯身边走过。巴斯嘴里则不停地哼着小曲。扮演意大利男高音的演员叫威尔逊·科尔，他是卡拉扬大约在一年前发现的。当时，由卡拉扬在纽约卡内基音乐厅听他试唱。由于心情紧张，他唱得很拘紧。卡拉扬对他说："你太紧张了。当你站在舞台上时，必须想着每个人都在听你唱歌，你在向玛卡琳倾吐心声，你是大家注意的中心。你可以用'很抱歉我唱得太好了'

那种幽默的意大利人的表情，你要有一种自豪感，要完全进入角色，不要想与唱歌无关的事情。好，试试看，唱慢些。"

以后，卡拉扬就经常出现在他心爱的排练厅。他走到阵容庞大的演员中间，或对他们的表演动作提些建议，或思考怎样更换服装，怎样调节灯光角度，或者干脆就站在一旁默默地欣赏大家的表演。在《蔷薇骑士》的排练期间，几乎有一半时间卡拉扬都在场。

这是卡拉扬投身艺术生涯后第六次排演《蔷薇骑士》。第一次排演是30年代在乌尔姆。他已经记住了这个歌剧的每一句台词、每一个细节和每一个音符，用他自己的话说，他对这部歌剧就象对国歌一样熟悉。《蔷薇骑士》的乐谱长达519页，需要3小时才能演奏完。虽然它并不是最长的歌剧，但是从对白形式和情节的曲折复杂程度上看，却是难度最大的歌剧之一。在三个星期排练期间以及在正式演出时，我从未看到卡拉扬看乐谱。对一部歌剧如此熟悉，当然并不是没有任何弊端。

排练期间纪律松懈，秩序混乱。纪律松懈是因为卡拉扬对该剧非常熟悉，组织混乱则是因为他们对排练原本就未做什么安排。卡拉扬和巴斯排戏不按剧本，而是靠经验和记忆，这样往往就会出现对剧本的次要情节一时记不起来的情形。这就要浪费时间。每当遇到这种情况，巴斯总要和卡拉扬商量好长时间，然后才回到指挥台，按他们的讨论结果接着排练。之后，巴斯还要再次与卡拉扬商讨。这种情况在每次排练中都会出现10来次。之所以出现这种局面，是因为卡拉扬并不是一个优秀导师，这是他需要学习的地方。如果卡拉扬和巴斯对歌剧的理解有分歧时，卡拉扬就要强迫巴斯服从自

己，并武断地认为他是正确的。

“歌剧的基本概念是一成不变，”卡拉扬说，“由于它经常上演，逐渐就会形成一种传统风格。当施特劳斯指挥歌剧时，时间往往就会倒退到历史上的某一特定时期。人们可以轻而易举地掌握这种传统风格。只要一个人识谱，他就能够从中发现每个演员将如何表演这个角色。然而，遗憾的是，真正识谱的人并不多。”

大家在情绪高昂、团结友好的气氛中开始了排练。头儿回来了，而且自我感觉良好，演员们又聚在了一起。排练时，卡拉扬总会时不时和大家讲几个笑话。例如，他曾讲过一则关于指挥家汉斯·科耐波茨布赫的轶事。“他不喜欢排练，”卡拉扬对大家说，“一次，他指挥维也纳爱乐乐团排练柴可夫斯基的第五交响乐。当排练到第二乐章时，他让小号手独奏。他说：‘开始！’但他只指挥了几下就停下来对小号手说：‘今天晚上见，你知道这段音乐，我知道音乐厅。’小号手为难地说：‘我是个新手，从未在音乐会上演奏过这段音乐。’你们猜汉斯说什么？他说：‘这段音乐很美，你会喜欢它的。’”

卡拉扬说话总是离题常使乌利无法忍受而狠狠地抓住自己的皮箱提手。“我和他有要紧事要谈，而他却漫不经心地说笑话。”乌利气得唾沫飞溅地说。

一天，卡拉扬向我讲述了这样一件事。他说，奥脱·科莱姆波罗的女儿带着一个青年指挥去见她的父亲。“请对他说两个好听的字，爸爸，”她乞求道。于是，科莱姆波罗对那个小伙子说：“晚安。”卡拉扬笑着说：“第二次大战结束后过了一年半，我去格拉茨看望科莱姆波罗并听他指挥，

他很不高兴，我知道这是为什么，因为我是个纳粹分子——但是我们都是纳粹分子，弗特瓦格勒、博姆和我……"

卡拉扬好几次谈到了有关戈培尔的故事。每当这时，他就模仿着德国人说话。他还谈到了一个胆怯的门卫士兵，在入口处拦住他们的最高统帅希特勒，要求他出示证件以及希特勒对他工作负责给予赞赏的故事。还有一次他提到了勒内·雷芬斯塔尔（"一个伟大的女性"），他说她曾经拍过一部歌颂希特勒的电影。但这些笑话和故事，我已经不知听过多少次，因此，现在再听他讲只能勉强笑笑。

卡拉扬经常挖苦人和向人发火。在漆黑的音乐厅里，他坐在12排以后，当他看到有不满意的地方，就拿起麦克风使劲吹，发出刺耳尖利的声音（有些演员不得不把耳朵捂上），以使帕特诺斯特鲁马上按下"停止"键或他自己嚷嚷"停，停，停"。然后他就肯定会对那些出错的演员说几句讥讽的话。于是，巴斯或马克尔或奥托·塞特尔（导演）或施耐德·西姆森或这些所有的人，就要到卡拉扬面前，听他训话（帕特诺斯特鲁称之为"教父说戏"）。卡拉扬对演员的批评往往过重，因此常使人感到很不舒服。

卡拉扬排练时经常很粗心。有一天排练时，舞台监督——一位名叫F的先生，向卡拉扬建议说，道具中的长沙发应该摆成对称位置，卡拉扬表示同意。第二天，当排练要开始时，卡拉扬说："我们现在开始，F先生同意吗？"其实，F先生当时并不在场。象F先生这样一位小人物竟能指挥动卡拉扬，大家不禁为之掩口一笑。

"有时，"他的一位助理指挥说，"我们发现某个演员把歌词唱错了，也不愿自找麻烦地说出来。因为一旦这样做，

就会有好几个人被叫到卡拉扬身边，要么对出错的演员发一顿脾气，要么就会对所有的人横加指责。因此，每当遇到这种情况，大家就只当没有听见。排练总是松松垮垮，让人觉得无事可做。他和大家没有任何交流——这大概也是他无法成为一个有开拓性的指挥家的原因所在。他怎么说，大家就得怎么做。应该说，他对细节的处理有独到之处，但却带有明显的个人意志。我从未见他做过什么惊人之举。他拨弄演员就象拨拉兔子，在他与演员之间没有任何语言交流。因此，演员们总是惴惴不安，不能专心排练。”

一次，卡拉扬对我说，他的舞台指导和指挥及与此相关的理论，都是从马克斯·理查德那里偷来的。“他的方法是除过训练演员还是训练演员，排练结束时对他们说‘你们解放了’。这样演员们既会感到异常轻松，又对排练有较深的印象。”卡拉扬就是采用“训练、训练、训练”这种手段来排练歌剧的。这样做演员绝对没有思想开小差的机会，因此，即使那些对一个片断唱过上百遍的演员，在排戏时每唱一遍都会有一种新奇感。有一次，一个演员在一部流行歌剧中扮演主角，并演得相当成功。因此，以后再排这部歌剧时，那个演员总是请求让他扮演主角。如果演员们自己的角色已经很熟悉，就会节省排练时间，同时戏迷们也希望能欣赏由特定演员演唱的歌剧。专门扮演某一角色的科特·莫尔、艾格尼斯·白特莎和托姆瓦·苏图在《蔷薇骑士》中都演得非常出色（分别扮演巴伦·奥克斯，奥克塔维安和玛卡琳），美国女高音珍尼特·佩里成功地塑造了索菲，以及戈特弗里得·霍尼克扮演的赫尔·冯·范尼诺，亨茨·齐德尼克扮演的瓦尔扎赫都很成功，他们扮演这些角色的演出恐怕已有近百场

了。但是，卡拉扬却绝不给他们自己创造角色的机会。在萨尔茨堡，其他演员与卡拉扬合作得非常愉快，因为他们都很乐意按照卡拉扬的意图去表演。但艾格尼斯·白特莎却执意要按一种不同于以往的方式表演。

首先，在第一幕中，奥克塔维安扮演玛卡琳的恋人，她没有穿鞋就上场了。卡拉扬停下来，问她鞋子哪去了。她说鞋子太小，而且在砖地上走路特别滑。他们争吵起来，白特莎不高兴地噘着嘴，但卡拉扬还是坚持要她穿上鞋，最后她只好照办。后来，在下一幕中，为白特莎该不该戴帽子和佩剑一事，他们又发生了争执。白特莎认为奥克塔维安应该戴着帽子和佩剑出场，进入玛卡琳的卧室后再把它们摘掉放在椅子上。卡拉扬不同意。他说，拿着这些玩意儿，会使她分心，退场也不方便。在双方相持不下的时候，卡拉扬在椅子上艰难地移动了一下，表情严肃却幽默地逗趣说："男人是不会戴着帽子、挎着佩剑进入一个女子的卧室的。一般情况下，什么都不带。当然，他也许会带条鞭子，这主要要看个人的爱好了。"

戴着泡沫橡胶颈支架的卡拉扬走到舞台上，做出一副要勒死白特莎的样子，象驯狼一样用手指着她的鼻子，强迫她按他的意图去做。

在结束与玛卡琳相会这场戏时，白特莎急忙退了下去。这时，卡拉扬叫住她。"你必须慢慢地退下去，要保持镇定。"白特莎说和玛卡琳见面后，她异常激动，已经有些神魂颠倒了。因此，她觉得她应该冲下去。这次争执最后又是卡拉扬赢了。休息时卡拉扬说："当她第一次来萨尔茨堡时，她认为演这出戏很容易，不需要有什么准备。我就是从那时

起开始和她合作的。她很难相处，但不自以为是，这一点我很欣赏。我这里没有固定的女主角，她从不挑剔一定要与哪一个人配戏。”

卡拉扬和白特莎的分歧并不是很多。正如彼得·巴斯后来所说的那样，“闭着嘴不要说话，他不喜欢演员对音乐提出不同意见，他讨厌别人反驳他。他做任何事情都有自己的打算。如果有人提出新招，卡拉扬肯定会和他干一仗。如果白特莎多说一个字。他都会把她顶回去。他讨厌别人提反对意见。你只能按他的吩咐去做。白特莎非常幸运，他喜欢她，尊重她，并给了她许多荣誉。”

后来，我带着翻译，在白特莎的化妆室，采访了白特莎和她的丈夫——他也是一位歌剧演员。“卡拉扬总是说服白特莎按他的意图去表演，”他以卡拉扬和白特莎就佩剑和帽子争执一事为例说，“特别是排练《蔷薇骑士》一剧时，我妻子很有意见，但他总是要说服她。”

“在排演《堂卡洛斯》这出戏最后一个唱段时，他让我尽情发挥，”艾格尼斯·白特莎说，“但在《蔷薇骑士》中他却不允许我这样做，他把我驯服了。现在流传着许多指责卡拉扬指挥技巧的话，我对此持不同看法。和卡拉扬合作，你的个性必须与他相适应。他不喜欢沉默寡言的人，也不喜欢特别高傲的人。他有一套不让演员过多自由发挥的严格的指挥方法。首先，开始时，他要求完全按他的意图表演，以后就渐渐放松了。他有一种魅力，使人着迷。他有一双无所顾忌的眼睛。他总是和他感兴趣的女人动手动脚。”

说到这里，白特莎的丈夫讲起了另外一个歌剧演员揭发他妻子的轶事。“亲爱的，”白特莎带着迷人的微笑扫了她

丈夫一眼，“不要谈论别人——今天人家是采访我。”

卡拉扬认为，表演歌剧必须完全忠实于音乐。在《蔷薇骑士》中，他的这一观点得到了充分体现。他反复告诫演员，表演的动作来自音乐。吻国王的手时是快还是慢，要因音乐而定。所有的动作，所有的情节都要按音乐节奏去演，奥克塔维安摔杯子时要合上音乐中的鼓点。有时，在一天的第二次排练时，当卡拉扬累得哈欠连天时，他会摇摇头，迷迷瞪瞪地说：“一切都包含在音乐中，你们的任务就是理解音乐，然后你们就知道该怎么做了。”

事实上，有时即使对一个简单的动作该怎样处理也是很让人伤脑筋的。例如，有一幕就特别难处理。环境非常复杂：巴伦·奥克斯（莫尔扮演）带着装扮成一个女子的奥克塔维安（白特莎扮演）去乡下小旅馆想诱奸她。现在要为奥克斯设下一个埋伏圈，惩罚他玩弄女性的行径。有几个人藏在这家旅馆，为了恐吓奥克斯，在适当的时候他们将突然出现，并不立刻消失，奥克塔维安刚说她什么都没有看见，这样就会使奥克斯更加糊涂。

卡拉扬对这个情节是这样处理的：当埋伏的人突然出现时，让奥克斯原地不动，同时表现出非常恐惧的样子。莫尔是个身高6呎4吋、体重240磅的矮胖子，这位性格豪爽的人上台后要首先绕场一周，然后站住，同时睁大眼睛，张开嘴巴惨叫一声。每次排练莫尔都要这样做，久而久之，他便厌烦了。莫尔饰演奥克斯不下100次，当采访他时，他不满地耸耸肩：“导演的想法很奇特。”这是他对卡拉扬的全部评价，他大度地笑笑，谈话就这样结束了。后来，他又对我说，大家对卡拉扬用麦克风很反感，因为他用麦克风讲话的时候，

人们很难听清他说什么。

“我知道他为什么尝试指挥歌剧，”莫尔说，“有些古怪的导演在许多方面都不忠实于原作，卡拉扬的思想是正确的，歌剧中最主要的是音乐，音乐是卡拉扬的世界。他有一种暗示的能力。当他凝神运气时，似乎是从他身上散发出某种能量，我就知道自己应该做什么了。我以为指挥的能量都是通过凝神运气产生的。通常，一个指挥的独特风格就来源于他如何凝神运气，而不是靠他只吹几口气。如果运气得当，观众自然也会感觉到。如果演员运气得当的话，那么，当他张开嘴巴时，观众的嘴巴同时也会张开。

“但是，如果我没有感受到这些，我就要和他商讨。他不是上帝，至少我不这样认为。但有些人认为他是上帝。他是一个非常平凡的人。他对普通事物的想象力并不好。实际上，经过50年的磨砺后，当他的指挥艺术达到顶峰的时候，他的常规想象力是不可能象他的艺术想象力一样非常杰出的。”

莫尔的话在两周之后的一次管弦乐队排练时得到了证实。在音乐变化有些突然的时候，莫尔睁大眼睛看着卡拉扬，卡拉扬顿时做了一个使音乐流畅的非常细小的手势，并暗示莫尔思想不要开小差。

对卡拉扬说，莫尔是一个理想的歌剧演员。他性格温和，忍耐力强。跟他合作是非常愉快的。他演戏时总是准备充分，他头脑清晰，镇静。就象他的口头禅：“德国人办事正确、准确，”做事有目的性。他总是面带笑容，但他说做到这一点其实并非容易。他说他演戏时，也向卡拉扬提出过反对意见。“有人说只要给卡拉扬提意见，马上就会被赶走，这种说法不真实。我现在不就还在和他合作吗。”

有些人虽然不乐意但实际上还是完全受卡拉扬的摆布。在以前的一次排练中，卡拉扬叫了声停，脸上有些不满，他命令一个演员下台去拿他应该穿的服装。演员回来后报告说服装尚未准备好。卡拉扬宣布休息，并把做服装的人叫在一起。他温和而严厉地批评了他们10分钟，用手臂在椅子扶手上敲打着，强调准备工作的重要性，训斥他们耽误了排练。责问他们说："布景准备好了，音乐准备好了，演员也准备好了，为什么服装就例外。"他们忏悔地静静地坐着，直至卡拉扬训话完毕。之后卡拉扬又开始活跃气氛，他讲了一个笑话，把大家逗得捧腹大笑。卡拉扬来了兴趣，接着又讲了一个关于科耐波兹布赫的故事。"他在意大利指挥时，有时需要大喊大叫才能引起乐队的注意。乐队里有位老人告诉科耐波兹布赫要当心，因为吹双簧管的人曾经杀过人。几天之后，在一次排练中，科耐波兹布赫忍无可忍沮丧地扔掉指挥棒，对那位吹双簧管的人说：'如果你觉得有必要的话，就把我杀了吧。你演奏出来的音乐简直象一头猪在哼哼。'"人们又是一阵哄堂大笑。服装组的人也开心地笑着回到自己的岗位。

没过几天（是一个星期五），我听说卡拉扬发火了。因为直到接下来的那个星期一，服装还没有做好。

有一个新到大歌剧院来帮忙的学生，对卡拉扬指挥演员排戏的方式不可思议。"他们总是会按他的意志行事。如果他让他们紧张不安，他们就会如坐针毡；他让他们高兴，他们就会开怀大笑。他完全操纵着他们。我不明白他们为什么竟能容忍这一切。这对他们的事业是不利的。另外，排练组织得也不好。巴斯想知道第二天中午我们干什么，于是耍了个花招和卡拉扬订出了第二天的计划。但到了第二天中午，

卡拉扬又打电话告诉大家说计划又改变了。扮演次要角色的人总是惴惴不安，因为没有人告诉他们要干什么。歌唱演员也很紧张，特别是珍妮特·佩里，从开始排练那天让她永远重复一个动作时起，她就紧张得不得了。卡拉扬认为，他并不要求每个人在六幕歌剧中都必须进入角色。”

似乎只有这一位年青人在抱怨卡拉扬的不是，其他人都保持沉默。就象莫尔所说的，“卡拉扬是个名人，能与他合作对我来说是很荣幸的。”事实上，歌剧演员和其他演员一生都是要受人支使的，长期以来，他们已经完全适应了这种状况。指挥对自己的艺术处理总有不尽人意之处，但是，当听到赞美之词后，就会认为事实确实如此。就象卡拉扬对托姆瓦·苏图的评价那样，“托斯卡尼尼的嗓音都没有托姆瓦的好，她在早晨9点钟，就能唱升C调。”卡拉扬评价佩里时说：“这是我听过演这个角色唱得最好的演员。”这些赞美的话不但意味着是这位老人发现了他们，而且也意味着这些演员与卡拉扬有很深的交情。他们得到了他的教诲。当他们受到卡拉扬对他们的赞扬时，便会把其它一切都忘在脑后，其中包括对卡拉扬的怨言。

“我认为他很会发现和欣赏演员，”佩里说，她的嗓音和长相都酷似流行歌星琳达，“从我的声音中他发现了某种他喜欢的东西——或许是某种音色。我觉得他在打量我，我也在死死地盯着他，似乎我们之间早就存在着一种默契。于是，我成了一名歌剧演员。这主要是指挥的功劳。指挥的艺术造诣越深，传授的水平就越高。

“他教你唱歌，”佩里说，“是希望你能按他的指导去唱。他总是从培养演员要有乐感这个角度来指导我们演唱，以提

高我们的演唱技巧。许多著名指挥总是让别人完全顺从他的安排，但卡拉扬不这样，他很清楚自己应该对演员传授些什么。”

亨茨·齐德尼克扮演瓦尔扎赫（一个多事和精力过剩的人）在欧洲巡回演出已有20年。他在拜罗伊特已经度过了10年。他说《蔷薇骑士》的演出有些滑稽，但卡拉扬抓住了该剧的关键。玛卡琳是一位公主，奥克斯是一位贵族，属于冯·范尼诺家族。莫尔曾说过，他扮演奥克斯总想显得粗俗些，但卡拉扬却希望奥克斯更具有男子汉气质。齐德尼克认为，“对于一个歌剧演员来说，卡拉扬是最好的指挥。被站在指挥台上的他来指挥，这本身就是一件了不起的事情。他很会运用自己手中的指挥棒，他能够培养出优秀的乐队和歌剧演员。乐队中如果有人出了错，卡拉扬就用很简单的手势指到他，让他很快纠正过来。对歌剧演员也是如此，但是事后他从不再对此事纠缠不休。不过，如果你没有做好准备，那他也会毫不留情地把你说得无地自容。有些指挥也许会迁就演员的过错，但是卡拉扬不会这样做。如果他欣赏你，你会立刻感受到。他是一个很不错的老头儿。”

这个“老头儿”的作用是相当重要的。人们非常清楚，现在绝不同于演其它歌剧，这次演出是为祝贺他重新返回舞台、重新获得新生的献礼。这是他第6次指挥这部歌剧，在以往排演这部歌剧中，他曾为此呕心沥血，倾注了他对艺术的执着追求。而这次恐怕则是他最后一次指挥《蔷薇骑士》了。彼德·巴斯对此更是心中有数。三周来，他比任何人都更加忙碌，每天都累得精疲力尽。他用回到刚吃过饭的餐馆寻找丢失钱包的失主的那种急切心情，四处奔走，呼吁人们为演出募捐。他与卡拉扬商量问题时，气氛也异常轻松。排

练中，他有时甚至要同时扮演三个不同角色，搞得大家谁也不知道下次出场的彼德·巴斯会是什么形象。他以巨大的热情全身心地投入排练，每个角色都演得活灵活现，引人注目。他维妙维肖的表演，常常把卡拉扬逗得捧腹大笑。

巴斯演得最逼真的一出戏是扮演站在莫尔身边的孩子扑向他的爸爸莫尔。记得有一次，蹲在莫尔身边的巴斯突然站起来扑向他，尖声地叫莫尔"爸爸、爸爸"——这个举动使莫尔惊得瞠目结舌（这次可是真吃惊了）——在一旁观看的我也忍俊不禁，放声大笑起来。在美国，如果某个独具慧眼的制片人在播放歌剧前，特意安排巴斯和几位配角在屏幕上露面，用半个小时扼要而形象地对剧情做一个简短介绍，我想，这部歌剧将一定会引起轰动。

巴斯很客观地评价了自己扮演的角色，"我是有些言过其实，但戏演得还算过得去，不是吗？"他反问道。这一点是不容置疑的。他耸耸肩说："我力图使这个老头发笑，可他就是不笑。他总是那么严肃，这倒使我觉得有些对不起他，因为我没有把角色演好。"

在排练开始后的第一周里，一天，卡拉扬把帕皮尔叫过来，对他说他最好到别处谋职去。帕皮尔转身走开后，漆黑的剧场里便响起一阵可怕的碰撞声。佩特诺斯特罗和其他人闻声赶来，发现帕皮尔的头上被划了一个大口子，鲜血直流。原来，在帕皮尔穿过正在播放剧中音乐录音的喇叭后面的通道时，不小心绊了一跤。卡拉扬此时却毫无反应。排练很快就又重新开始了。但是，后来卡拉扬还是看望了这位在年龄上与他相近的他的忠实助手。卡拉扬说："我可以预言，在今后的岁月里，帕皮尔和我只能连在一起，互相依靠。"没

过多久，帕皮尔真的又回来工作了。

阿拉贝拉经常和他父亲一起参加排练。有一次中间休息时，她一个人靠在剧场休息厅的一条长椅上抽烟。我问她为什么一个人在这里，她先是谨慎地看了看我，然后松了一口气说："因为我一直是偷偷地吸烟，我过去常把烟蒂扔进壁炉，有一次被我父亲发现了，他数了数竟有100根！那是我和我的朋友一起抽的，他气坏了。当然，现在他已不大介意了——如果我不是抽太多的话。每天晚上他只抽一两根烟，但是这是他控制着自己不多抽。要是我也能做到这样就好了。干任何事情他总是说到做到，无论是工作、吃饭、抽烟等其他一切事情都是如此。"

19岁的阿拉贝拉，已经出落成一个亭亭玉立的女子了。她很漂亮，深邃的眼睛，丰满的双唇，明显地带有她父亲所具有的希腊人的特征。她有些腼腆。当提到她父亲时，她总用第三人称，似乎卡拉扬和她毫不相关，就象弗朗兹·约瑟夫讲起她当皇帝的父亲一样。她说在她小时候，并没有很多时间和父亲在一起。"他有自己的房间，有时让我们进去玩玩。他不是统治者，但是从某种程度上讲却确实象统治者。"说起以前听音乐会，她说："记得第一次听音乐会是在柏林听柴可夫斯基的《悲怆交响曲》，音乐很恐怖，我非常害怕。而他就站在那里，我想说不定音乐会杀了他。以后，每当我听这段音乐时我就吓得不寒而栗。"

她说，从她记事时起，就去大歌剧院看排戏。"爸爸从不强迫我去，"她说，"但排练场对我有很大的吸引力，我喜欢这里，喜欢这里的音乐，遗憾的是我常常听着听着就闭上眼睛睡着了。《堂卡洛斯》是我在这里听的第一场音乐会。

我去看排练，有时提出一些问题，他总是耐心解答。他把他的录音带送给我听。有一次，我买了一盘别人指挥的交响乐，后来他用比较快的速度演奏了那部交响乐。我问他为什么，他说不是有乐谱在这儿吗？！”

阿拉贝拉曾梦想成为一名歌唱演员，但她的嗓音先天条件不好。她懊丧极了。她现在在纽约学习摄影。象她父亲一样，她觉得离开自己的家乡并不是件坏事。她说她希望歌剧能够搬上银幕。她父亲说她对重大事情都看得很准，能把握住方向。“她知道自己应该怎么做，做什么。”卡拉扬说。

阿拉贝拉和她当演员的姐姐伊莎贝尔，由于长期生活在音乐和艺术的环境中，因而也受到了熏陶。伊莎贝尔上高中的时候，就曾导演节目并演过两个角色。据说卡拉扬对此非常自豪。作为女儿，两个姑娘对她们父亲的工作有些不满了。“父亲的名声害了我，”阿拉贝拉说，“在纽约时，我难得去一次梅塔。有时外出，我也不得不步行。”

她说，她和她姐姐在父亲在圣特罗佩养病期间，并没有太多照料他。“他只希望我们在他身边，”她说。但她很高兴回到大歌剧院看老朋友们排戏。“这才是他的生命，而不是帆船，不是圣特罗佩。我只希望他的生活节奏能慢一些。他曾说今年夏末想去伊斯基亚呆一段时间，但这个计划恐怕要到10月才能实现。而他现在就需要去那里。我真希望他提早一小时结束，然后回家按摩和游泳。”

那天晚上，当排练正在进行时，我驱车两小时到奥格斯堡去采访布鲁诺·魏尔——国家歌剧院的一位青年导演。复活音乐节期间，他曾是卡拉扬的替补人。魏尔是位很有才华的年青人。早在中学时代，他就作为交流演出的演员被选中

而从德国的一个小镇去了美国。他在弗雷斯诺和加里福尼亚上了一年中学，并参加了美国第一个英式足球队。在一次大的比赛中（1966），在距球门48码远的地方，他突然射中一个球，这个射球距离至今仍是加里福尼亚中学的最高纪录。一年以后，思乡之情使他放弃了享受足球奖学金的待遇，又回到了德国。现在，他已成为一位才华横溢的指挥，一位卡拉扬的得意门生，一位对自己的事业有执着追求的年青人。当他的同龄人正在忙于打量客人们的长相和找有趣的电视节目时，魏尔却正在奥格斯堡他的小剧场里施展才能，满怀激情地指挥着演出。

他赞同卡拉扬的观点，要培养一个出色的指挥需要用30年的时间。“卡拉扬出名时已年近50岁了。”33岁的魏尔说，“博姆则在65岁才出名。”而魏尔也自信地流露出他也要在自己的指挥生涯中有所作为。他很幽默，爱好也具有浓厚的德意志传统色彩。一天，当我们谈论贝多芬时，他说：“我宁愿听带有杂音的弗特瓦格勒的音乐，也不愿意听用激光录制的莱文的音乐。”

魏尔猛然记起：今天塞娜·朱丽娜要请他吃晚餐。塞娜是位一流的女高音（卡拉扬以前很推崇她），她刚刚离开自己的艺术舞台，现在和她的丈夫莱得利住在奥格斯堡郊外。她丈夫是位外科医生，以后准备教书。朱丽娜是一位热情、快乐和可靠的女人，她有一双大而富有表情的眼睛。她幽默地说，她的保加利亚名字听起来象是说“你是栗子。”她模仿卡拉扬更是维妙维肖。

塞娜自豪地带我们参观了她精心照料多年的花园。她的丈夫莱得利先生拿着照相机，兴致勃勃地跟在后面。从花园

回来，她从厨房里拿出一只准备好的大火鸡。

莱得利先生又高又瘦，但两眼却炯炯有神。他不断热情地为大家斟酒，并用德语不停地说话——这并不影响听懂他讲的话，因为他说话时非常富有表情。

“我曾和卡拉扬合作了20年，”塞娜边吃饭边说，“但是后来我发现他为人做事很糟糕，当他不想要我时，他就不要我了。仅此而已。最后一次演出结束后，他竟没有向我道别。后来当我在斯图加特演唱时，卡拉扬正好在场下当观众。他说他想录制《后宫诱逃》并拍成电影，他一定要我唱玛丽娜。‘我发誓，’他说。我告诉他：‘如果你要改变主意那我也爱莫能助。’实际上我预料他会改变主意的。后来，在我正忙得不可开交的时候，他曾两次请我去录音。真可恨。

塞娜起身切着火鸡，然后又手持餐刀停下来说：“后来怎么样，他果真换了别人！我和他还曾共同合作了20年，可他改变主意后，竟没有写信告诉我或找我面对面地谈谈！

“当然，成为他手下的歌剧演员是许多人梦寐以求的事，”塞娜坐下来，递过装火鸡肉片的盘子。“记得有一次在《奥赛罗》中扮演黛得蒙娜，在戏中我走到楼梯前，然后慢慢地转过身，开始说‘阿门’。就在我转过身来的时候，发现卡拉扬站在乐池里双臂交叉正面带微笑地向我点点头——我便开始唱起来。得到他赞许的微笑，此时我仿佛是受到了莫大的鼓舞。其实，我并不崇拜卡拉扬。我认为伯恩斯坦很能理解演员，他很有激情，很会表现音乐，不过，作为乐队指挥台上的最佳人选，我认为只有奥曼迪。”

甜点端上来了，这是一大盆用新鲜接木骨果、蔓越桔、木莓、草莓和野生樱桃制成的果冻。我们先用勺子舀些香草

牛奶蛋糊放进自己的碗里——金黄色的牛奶蛋糊如此均匀、芳香，一般美国人是难以想象的。然后再把深红色的又酸又甜的果冻浇在牛奶蛋糊上，最后用一大块人工搅拌的雪白奶油盖在上面。当我们吃的时候，都惊奇地大叫起来。

莱得利后来又为我们斟上了适合在吃甜点时喝的酒，最后，他递给我们一些黄药丸，他说这药丸对帮助消化有特效——药丸不是塞娜做的，但恰恰可以看作是对这顿美餐的最高赞誉。

休息片刻后，塞娜和她丈夫把我们赶到楼下的乒乓球室，在那儿我们进行了一小时的激烈比赛。现在做这种体育运动，完全是为了帮助消化。当球打赢时，莱得利先生激动得满脸通红。他举起酒杯，盯着我用非常地道的英语说："谢谢你！感谢你来营救我们。"我感到茫然，觉得此语有些蹊跷。整个晚上，他一直都用德语同我交谈，就好象我是一个德国人。而实际上我只能通过手势和语调来猜测他的意思。现在，他突然改用英语对我说话，同样也使我如丈二和尚摸不着头脑。也许他是开玩笑？不，绝不象，他的表情很严肃。"我是指那件事，"他压低声音说。我明白了，他是指战争，指希特勒。他说：是美国人在茫茫黑夜中唤醒了他们。

临告别前，塞娜再次对我谈起了卡拉扬："他没有人情味。我欣赏他对艺术执着追求的严谨态度，但我却不喜欢他指挥出来的音乐。他的指挥技巧令人钦佩，但是技巧用完之后，他也就没有什么新花招了。"

在桌子的另一端，莱得利问他的妻子都说了赫伯特·冯·卡拉扬些什么，塞娜用德语告诉了他。他点点头，表示赞同，然后用英语笑着对我说？"他的不足之处是他不知道怎样演奏具有独特风格的音乐。"

萨尔茨堡，这个一向以夏季旅游圣地闻名于世的地方，现在也因音乐节开始吸引众多的游客。在欧洲，每年夏季都要举办50多个音乐节。而在萨尔茨堡举行的为期五周的歌剧节、戏剧节、管弦乐音乐会、莫扎特管弦乐音乐会、宗教音乐会、独唱独奏音乐会、室内乐音乐会和朗诵会（照着读）无疑最受欢迎。特别是歌剧舞台，内容更是丰富多彩。1983年，除了上演《蔷薇骑士》，詹姆斯·莱文和琼·皮埃尔·庞奈勒则演了莫扎特的《伊多梅纽斯》，理查德·马蒂和迈克尔·汉皮演了莫扎特的《女人心》，洛林·马塞尔和利奥波德·林德博格演了贝多芬《菲岱里奥》；莱文和庞奈勒还演了莫扎特的《魔笛》；同时还上演了拉维尔的《达菲尼与克罗埃》以及斯特拉文斯的《火鸟》。其它节目单上列的的表演者也都是表演艺术界的知名人士。他们是：英格马·伯格曼、奥托·申克、沃尔夫冈·萨沃利兹，西济·奥扎瓦、克劳多·阿巴多、朱宾·梅哈特，伊迪斯·马西斯、克里斯塔·路得维格、迪特里希·费希尔·戴斯考、杰西·诺曼、普莱西多·多明格、安德尔·瓦茨、安妮·索菲·马特、亚利克西斯·韦森曼、克里斯托夫·埃森巴赫、贾斯特斯·弗朗茨、平奇斯·朱克曼、马克·尼克鲁格、布鲁诺·伦纳多·盖尔伯、克劳迪奥·阿劳和克劳斯·玛丽亚·布兰达沃尔。

就象简·克雷默——撰写《纽约人》的作者所说的那样，“萨尔茨堡举行的音乐节是世界上一流的和规模最盛大的音乐节。每年8月，参加过5月戛纳拙劣文艺作品节的人流便涌向萨尔茨堡……他们到此来换换脑筋……在大歌剧院外面没有人要权术或做交易。他们共同关心的问题只是世界著名音乐。来萨尔茨堡参加音乐节的人，一般都是在上一年的11

月就预先买好150美元一张的戏票，等到来年8月，在萨尔茨堡气候最宜人的季节，他们便赶来参加这里的音乐会。音乐节一旦开始，倒卖戏票的票贩子就日益活跃起来，一张戏票的价格往往要倒到200美元或300美元。在大歌剧院门前，也可看到一些满头银发的实业家手持一叠钞票在路边等票——希望有一位戴绿宝石项链的妇女，因丈夫多吃香肠得了消化不良症而多余一张卡拉扬指挥的勃拉姆斯的音乐会票……”

事实上，大歌剧院内部并非没有交易。只是这些交易通常是在无声无息中进行而已。这种冠冕堂皇的不受法律限制的和从礼节上讲也是无懈可击的交易方式是奥地利式的交易方式。当奥地利和德国报纸首次“透露”音乐节9年来的开支情况后，人们不但异常震惊，而且极为愤怒。《人物》杂志在封面登载了一张卡拉扬的半身像，并写道：“卡拉扬及其公司花了我们的钱。”德国一家杂志的记者德·施皮格尔报道说：“奥地利财政局公布说，国家对由卡拉扬主管的为期五周的音乐节的补贴经费，远远超过德国全年的文艺活动经费。”“真是个丑闻，”这是奥地利人的口头禅。

公布的数字的确令人震惊。例如：《费德罗》，服装费用掉11万美元，布景费28万美元；《女人心》，服装费14万美元，布景费30.5万美元。音乐节共用道具费50万美元，灯光费一百万美元，管理和技术人员费用2.65百万美元。147位在大歌剧院常年工作人员的费用为3.6百万万美元。马塞尔收入5万美元，萨沃利兹收入4万美元，莱文收入10万美元。据说，卡拉扬指挥一场演出就得收入1.1万美元，如有电视台转播收入就要增至2万美元。独唱演员共得1.75百万美元。维也纳爱乐乐团的每一位成员的收入为7,500美元。整个音乐

节的经费共计6百万美元。

“卡拉扬的声誉似乎受到了损害，“德·施皮格尔写道，”当音乐节评论家赫伯特·莫里茨发表了一篇文章后，音乐节理事会就立刻指责莫里茨是诋毁他们的名誉。卡拉扬和他的会员——音乐节委员会成员也认为这是诽谤。

“从表面上看，有关音乐节的人选问题应由委员会的5位成员共同商定，但实际上，却是卡拉扬一个人说了算。例如，卡拉扬提名已是79岁高龄的考特为委员会成员，当时的讨论会变成了争论会，那情景就象演一场小歌剧……前维也纳国家歌剧负责人埃格恩·西费尔纳被提名为候选人，同时也有人再次提出汉堡歌剧院负责人、现代音乐作曲家、巴黎歌剧院的前导演罗尔夫·利伯曼作为候选人。这些优秀的人选卡拉扬都没有看上。特别是利伯曼，卡拉扬是极力反对。利伯曼当时72岁，精通戏剧文学，使他不能入选的重要原因是他敢于和这位独裁的艺术大师作对。

“因此，为了顺从卡拉扬的意志，音乐节理事会建议爱伯特·摩瑟为候选人。他62岁，是卡拉扬的老朋友。”事实上，卡拉扬已经放风说过，如果摩瑟不能当选，他就从音乐节委员会中退出。”

音乐节实行独裁统治的事例还有许多，但音乐节委员会要求不要把这类事情扩散到对音乐节怀有崇高感和圣洁感的观众中去。这是简·克雷默说过的话。几年前，意大利著名指挥乔乔·希特海勒应邀来萨尔茨堡指挥歌剧。他的指挥是成功的，但此后却再未邀请过他，提名他为委员会成员的建议也很快被否决了。原因是他做事过于民主化：他主张出售部分低价戏票，使音乐节向更多的观众开放。

新闻界对卡拉扬和音乐节是否如实纳税也表示关注，人们怀疑由于卡拉扬的作用也许这其中仍有问题。事实上，大家的猜测是正确的。请看：在1967年萨尔茨堡的第一次复活音乐节期间，维也纳音乐评论家弗朗兹·恩德勒受到卡拉扬崇拜者们的猛烈攻击，原因是他对音乐节没有给予热情肯定。“卡拉扬宣布说，他正在交纳税款。”在萨尔察赫河东岸的萨尔茨堡咖啡厅里，恩德勒说。他曾报道过《蔷薇骑士》的一些情况。“我写道，纳税人将在一至二年内交完全部税款。我就写了这些，但卡拉扬的崇拜者们却不喜欢这样报道。”在大歌剧院后面的鹅卵石停车场上，每当卡拉扬音乐会结束后，恩德勒发现这里总有一群人。上百名观众云集在那里希望能目睹这个艺术大师的风采，当汽车发动时，有时人们就象对摇滚乐明星那样，紧紧抓住他的车不放。有一次，人群中有人认出了恩德勒，于是恩德勒立刻遭到了一阵拳打脚踢，他只好灰溜溜地离开了。

直到1983年，纳税人才向复活音乐节交完税款。那一年，国家财政紧张。于是大家开始讨论复活音乐节和夏季音乐节的关系。有人提出：音乐节上除了卡拉扬还有谁具有如此大的魅力？如果没有卡拉扬复活音乐节将会怎样？显然，他们已经把复活音乐节和夏季音乐节必然地联系在一起了。卡拉扬在复活音乐节上指挥的歌剧同样也将在夏季音乐节上演（从1984年开始），这样可以节省演出经费。因为萨尔茨堡不想放弃举办复活音乐节，这是个赚钱的机会。

恩德勒曾在卡拉扬经常担任指挥的一个维也纳合唱团里担任歌唱演员，他写卡拉扬已经写了30年了。“当他在维也纳国家歌剧院担任指挥时，我们之间有很多矛盾，”恩德勒

说，"但是我们有过多次交谈。此后，我一直再未见过他。"

维也纳爱乐乐团的成员们已各就各位，准备开始最后一次排练。演员们也都身穿便装，整齐地坐在舞台入口处的一排折叠椅上，等待上场。提到歌剧演员，人们头脑中也许会立刻反映出常在舞台上见到的扎着绑腿带神情傲慢的那种形象。但是，此刻《蔷薇骑士》的演员们却完全是另外一种装束。珍妮特·佩里穿着大红裙子、搭扣红皮鞋、黄衬衣和红披巾，这一身打扮和她白皙细嫩的少女般的脸庞非常相配，看上去倒象一个流行歌星或学哲学的大学生。白特莎穿着黄色圆领宽松衫、浅绿色萝卜裤和平底鞋，披肩发垂在脑后，配戴的各种珠宝不时闪出耀眼的光芒。坦德看上去有些放荡不羁，她总是象希腊人那样放声大笑。身材魁梧的莫尔穿着牛仔裤，旅游鞋和横条短袖衫，看上去象正在渡假的罗伯特·莫利，或某个船上的船长。托姆瓦·苏图和另外一名女高音，穿戴整齐，笔直地坐着，尽管她们没有穿演出服装，但看上去却倒象真正的歌剧演员。再就是一位童子军，一位服务员，一位安全员，一位律师和一位新来的科班出身的女演员。

当歌剧演员排练结束后，卡拉扬让他们解散，乐队开始排练。在演奏到第二幕结束时的快华尔兹舞曲的终曲时，卡拉扬的指挥棒停下来。"这是个长音，要尽可能演奏得长些。"他告诉乐队，"第二幕开始时的音乐表现的是鸟的啼叫声，所以你们要使音乐象黄莺歌唱那样悦耳动听，而不要象秃鹰哀鸣那样刺耳。音乐演奏得要象缓缓絮语，旋律要时断时续。就象一个人说话那样具有节奏感。"

后来，布鲁诺·魏尔——理查德·施特劳斯的崇拜者，又谈起了《蔷薇骑士》。他说："这个歌剧音乐的幽默性很

难表现，海登演奏得很好，斯特劳斯也不错。如果你细心听，在第一幕中玛卡琳的卧室那场戏中，你就可以听到狗的撒尿声。

魏尔说："这个剧本是雨果·冯·霍夫曼索尔写的，他很有激情。他曾和斯特劳斯多次通信，阐述自己的创造意图。"有一次，霍夫曼索尔写信对斯特劳斯说他喜欢歌剧的音乐，但总感觉有些地方似乎过于柔和轻松了。数年来，许多指挥都采纳了霍夫曼索尔的这个建议，对音乐做了修改，但是，卡拉扬却没有这样做。如果说他接受了这个建议的话，那也只是删去一些无关紧要的段落。"他是个天主教徒，而不是天主教皇。"一位音乐造诣较深的观众说，"卡拉扬指挥的音乐很象他自己，在他的舞台监督米歇尔·格洛茨的协助下，他总是走极端。"

魏尔说，现在正在排练《蔷薇骑士》的结束曲，这是卡拉扬最拿手的。"卡拉扬非常擅长处理结束曲。有一次，在维也纳为勃拉姆斯的《安魂曲》录音时，他就处理得很好。在《福尔斯塔夫》这出戏中，在身穿盛装的福尔斯塔夫出场见那些夫人们之前，就有一段雄壮的结束曲，这预示着一场灾难将要降临到他身上。在舒伯特的音乐中，旋律的基调是欢快的，但其中也有一些悲伤成份，因为我们知道他31岁就死了。在《蔷薇骑士》这部歌剧中，有一位爱情受到挫折和日渐衰老的玛卡琳。在第一幕中她唱得非常感人，在第三幕结束当她向大家告别时，她又唱得很动情，催人泪下。这些都是卡拉扬的成功之处。在这方面，他是使我佩服的唯一的一位指挥家。

"指挥《蔷薇骑士》他是花了35年时间才达到这个水平的。他的天才来源于记忆和感觉。指挥音乐不看乐谱而完全凭记忆，这在常人看来简直是不可思议的事情。30年代他就

记住了《蔷薇骑士》的乐谱……真是个奇才！他记得乐谱里的每一个音符。这种能力不是人人坐下来就能够掌握的。

"只有意会到音乐形象，才能把它们揉合起来组成交响乐。有时指挥两棒音乐，就要花费十几分钟的时间。如果对将要演奏的音符把握不准，那么是无法想象用这些音符演奏出来的音乐的。如果说你已经能够随心所欲地演奏交响乐了，那是因为你的个性象一盏明灯，给你指明了方向。这种情形，我们有一句行话，叫'个性显现'。卡拉扬就具有这种禀性。

"指挥不能听乐队演奏，这会使你误入歧途。我首次指挥歌剧时就是等着演员唱歌，结果是音乐的节奏越来越慢。指挥时一定要果断而有自信心。卡拉扬就是这样靠着他的音乐才能和不懈的努力指挥着上百人的乐团的 忘我工作就是他现在所要做的一切。"魏尔问舞台望去，只见卡拉扬正在摘他的颈支架。

舞台上，卡拉扬和他的50位歌剧演员及乐队正在排练歌剧中的最重要的一场戏。奥克斯来拜访索菲——他的未婚妻，她是暴发户冯·范尼诺的女儿。当然，仆人是要跟着奥克斯的。当奥克斯抚弄索菲时，粗俗的仆人也在和范尼诺的女佣人调情。这是一场很复杂、很乱的戏。奥克斯和索菲在前台卿卿我我，后台则有女人的尖叫声和撕衣服声。要把这一切都表现出来（从音乐中），的确是很棘手的。

排练半小时之后，卡拉扬宣传休息，可他却依然坐在提示台词人员藏身处前面的一张做工考究的仿古扶手椅上，椅子背朝观众席。卡拉扬倒在椅子里，两腿前伸，双臂完全放松地垂在两侧。他一定很累了！

巴斯来到卡拉扬面前，打开手里拿着的一个盒子。盒子里面装的是一束玫瑰花。这是一个点明主题的道具，剧中奥

克塔维安——持花人（蔷薇骑士）；将把它带给索菲，作为奥克斯向索菲的求婚信物。从萨尔茨堡找来的做道具的玫瑰花都没有光泽，因此卡拉扬特意写信给柏林要求借用国家剧院的玫瑰花。巴斯将这束花交给卡拉扬，卡拉扬目不转睛地盯着这束用塑料制成的玫瑰花，满意地抿着嘴轻轻地笑了。

白特莎走了过来。她不想参加早晨的排练。她和卡拉扬又说又笑地谈了很长时间，白特莎说话时而嗲声嗲气，时而表情冷漠、严肃，卡拉扬脸上则不时流露出理解和同情的神态。他俩就象在演一场戏，但最后的结果是：绝对不行。当然，卡拉扬是不会非常严肃地这样说的。

晚上，卡拉扬让歌剧演员离开之后，又让乐队接着排练。时间已经很晚了。排练开始时，音乐有些参差不齐。卡拉扬停下来。沉思了一会说："音乐就象是一部圣经，但你们一定要等我的手落下来再将它翻开。"乐团的乐师们都会意地笑了。其实卡拉扬的本意就是想使气氛轻松些。

第二天是彩排，50名摄影师在观众席上各自找好角度，支上了三角架。帕皮尔和巴斯逐一检查了这50位摄影师的身份。因为他们对拍摄剧照和卡拉扬的照片有严格限制。发表卡拉扬任何一张照片，他都必须亲自过目。他非常信任的两位"剧场"摄影师是埃米尔·普罗艾和西格弗里德·莱特沃塞。他俩在好几次排练中都给卡拉扬拍过照片，但是，现在是在大歌剧院彩排，对其进行公开报导，在此之前是没有先例的。

1960年，当卡拉扬首次在大歌院上演《蔷薇骑士》时，摄影界（也包括电视转播）对卡拉扬是褒贬不一。美国《娱乐周刊》在"丰富多彩"一栏中，用藐视德语的口吻写道："照片不是宣传卡拉扬，而是威胁萨尔茨堡"。从此，卡拉

扬宣布只允许一位德国摄影师和一位奥地利摄影师为他拍照。他说经他过目的照片可以在任何刊物上发表。对此，新闻界提出了抗议，卡拉扬又不得不放宽条件，说他允许两位德国摄影师和两位奥地利摄影师为他拍照。那一年，由于他拒绝电视转播，得罪了一些摄影师，他们发牢骚说："大歌剧院是用税款建起来的，因此，让卡拉扬独占，显然是不公平的。"

从那以后，就有了"摄影师彩排"一说，但彩排时的气氛非常紧张。由于巴斯和帕皮尔的认真检查，一些摄影师只好收拾工具准备离开。这时，一位大胆的年青女摄影师跪在地上，装做收拾东西的样子，偷偷向四周扫视了一下，慢慢地转向同埃利特坐在一起的卡拉扬，举起了照相机。就在她将要按下快门的一刹那，眼尖的巴斯站在了她面前。

关于是否是用税款建大歌剧院的问题，卡拉扬曾对我说："这座剧院是我个人财产。"因此，卡拉扬认为在大歌剧院未经允许就拍摄他和他妻子的照片是侵犯人权。

那天下午，卡拉扬说要召集全体演员到他办公室开会。于是，大家就在休息室等候。那天天气异常闷热，等30位演员到齐之后，屋子里热得象一个蒸笼。他们在这里等了大约30分钟后，萨尔茨伯格进来说，大师只想见独唱演员，其他人可以走了。

舞台演出是一种综合艺术。音乐和歌声二者都是非常重要的，甚至对不爱听歌剧的听众也是如此。一位名叫戴维德·汉密尔顿的听众评价卡拉扬以前在萨尔茨堡的一场演出时说："卡拉扬在萨尔茨堡的演出非常精彩……"白特莎浑厚的女中音和自然而富有魅力的表情，使她扮演的奥克塔维安和佩里扮演的索菲很协调，佩里唱的女高音甜美，醉人。白特莎在第二幕启幕时的出场非常引人注目，她全身雪白，

将一支闪闪发光的玫瑰就象举一个神圣的高脚酒杯那样举在胸前。她和佩里的二重唱永远令人难忘。

娴熟、深沉的女高音托姆瓦·苏图与男子气十足的奥克塔维安和女孩子气十足的索菲三人之间形成了完美的和谐。在最后一幕，当她们(扮演奥克塔维安的演员是女演员白特莎)三个人一道出来，富有激情地唱起三重唱时，她们各具特色的嗓音融合在一起，使观众仿佛置身于美妙的仙境。

歌声响起的同时，维也纳爱乐乐团也奏起了柔美、悦耳的华尔兹舞曲。乐队这边是另一番景象。演到第三幕时，我来到后台。这里约有20位维也纳爱乐乐团的演奏员手持乐器，不规整地坐在一起。一名指挥站在他们面前，一边认真地翻看乐谱，一边注视着闭路电视上的卡拉扬。突然，他们开始演奏，这应该是从舞台小酒店里传出的音乐，这段音乐持续了约一分钟。当音乐响起时，舞台上的光线立刻暗下来，顷刻间舞台上的演员顿时陷入一片漆黑和恐怖之中。这种成功的演出效果是与舞台前后各位人士默契配合分不开的。

演出结束时，掌声经久不息。卡拉扬和全体演员出来向观众谢幕。人们向他献花，他脸上洋溢着幸福的微笑。第三天在他办公室里，当演出总结会即将结束时，他对大家说："这是我一生中最精采的演出，谢谢大家的合作。"然后他将衣服搭在肩上，匆匆地离开那里回到了他的住所。卡拉扬是一位善于发表声明而不善于交流的人。

象往常一样，对卡拉扬的演出，仍有部分戏迷不满意。其中一个理由是：演出期间观众没有笑。《蔷薇骑士》应该是一部喜剧。粗鲁、蛮横的奥克斯应该让观众发笑，聪明、狡猾的奥克塔维安也是一个喜剧人物，但是演出时观众中发

出的笑声却微乎其微。也许是当着自己的偶像，一个正在举行告别歌剧演出的当代偶像，观众无法高兴起来。但是观众是否对剧情感到发笑？弗朗兹·恩德勒说："首演式那天晚上的观众都是一些上层人物，他们对音乐并不怎么在行。"

戏迷和与卡拉扬合作过的人中有两种观点。有人说："这是一部最好的传统歌剧，是古典式的。"许多人同意这种看法，但也有人持相反观点。"完全按照音乐表演并不好。"一位演出女助理说，"《蔷薇骑士》戏中有许多错误，歌词有的也不对。这些都是值得考虑的问题。第一幕是一位老妇人的房间。这时应该用柔和的光线使她显得更美。钟在什么地方？镜子呢？象她这样一位女人是应该有这些东西的。

"奥克斯出场时，应该有管家跟着。无论什么时候，他的大管家不应该离开他。奥克斯不应该自己打开窗户，他应该告诉男仆去做这种事情。关于这些细节我曾和卡拉扬商讨过，但他从不采纳我的建议。他只是说我不对，说我不懂音乐。"

弗朗兹·恩德勒认为歌剧的语音不美。"歌剧中讲的不是维也纳方言，"他说。恩德勒毫不掩饰自己的地方观念。现在人们太国际化了，因此卡拉扬坚持不用方言演出歌剧。在纽约、苏黎世和萨尔茨堡我都可以看《克里特国王伊多梅纽斯》，帕瓦罗蒂唱得不错，但我更想听用维也纳方言演唱的这出戏。"

恩德勒对其它方面也不满意。"布景设计得过于平淡。当保姆向窗外张望看到奥克塔维安时，她应该面向街道演唱，而不应面对索菲·冯·范尼诺是维也纳的滑稽演员。范尼诺对表现该剧的喜剧性起着至关重要的作用，观众并不觉得第二幕可笑，因为范尼诺表演得不够出色。莫尔也没有把奥克斯演好。他的嗓音相当出色，但只能扮演维也纳式的喜剧角色。"

毫不夸张地说，玛卡琳的卧室的确是一幅没有什么特点的米黄色布景。画面既不突出，也没有立体感。色泽阴暗、压抑的玛卡琳的睡衣也很糟糕，它既无豪华感，也不引人注目。卡拉扬对这次演出的一些灯光设计非常满意，它是以首次在复活音乐节演出这部歌剧时的灯光设计为基础进行设计的。例如：窗帘拉开，阳光照进屋里 点着一根蜡烛，光线立刻变强。但是，这样做从某种程度上讲却不免会分散观众的注意力。

塞娜·朱丽娜和莱德利大夫是那场告别演出的观众。1960年当《蔷薇骑士》首次在大歌剧院上演时，朱丽娜就与卡拉扬合作，扮演奥克塔维安（1960年卡拉扬还不是舞台指挥）。人们猜测，因为她和卡拉扬是老交情，一般情况下，她应该得到一张赠票。但是，卡拉扬根本没有想到她，因此她只好自己付钱买票。魏尔说他也受到过这种冷遇。有人告诉他复活音乐节没有他的赠票——他是卡拉扬的正式替角。为此，他说他拒绝参加音乐节。但是，最后他还是搞到了一张票。在这次首演式那天，我也没有弄到票。我只好四处溜跶，躲过查票员的检查，混进了场内。查票员身穿灰色制服，经常从各处悄悄钻出来，就象歌剧里的幽灵。问题是正如洛尔·萨尔茨伯格常说的那样，"我们这样做究竟是为什么？"难道我们没有看过演出？

演出之后，我又有幸和莱德利一起进餐。塞娜不停地吩咐着服务员，当我们刚喝了一半饮料时，她就让服务员上第二道饮料，并不时地对我们说要敞开肚子随便吃。

朱丽娜对歌剧的音乐不加评论。做为一名饰演过奥克塔维安的演员，她不是没有自己的见解，但此时却守口如瓶。"歌剧的音乐不错，只是有些过于平淡。"这就是她对《蔷

薇骑士》音乐的全部评价。她对歌剧的舞台表演有些不满意。"当奥克塔维安拿着玫瑰花出来时，索菲却毫无表情地僵直地站在那里；当奥克斯霸占索菲时，她也没有表现得特别难过。我认为全剧演得是死气沉沉，没有生气。观众中只能传出几声轻笑，这就足以说明这一点。"

当塞娜看到服务员又给她丈夫上了第二道甜点时，她皱着眉头，扫了她丈夫一眼，而莱得利先生对此却佯装不知，跃跃欲试地擦着手。

《蔷薇骑士》是我在乌尔姆指挥的第三部歌剧，"卡拉扬说，"这部歌剧我酝酿考虑了65年。其它歌剧都不能与它相提并论。特别是这个歌剧中的那些歌剧演员，都是世界一流的表演人才。托姆瓦·苏图、佩里和白特莎这三个人的嗓音都相当出色，托姆瓦·苏图的演唱技巧甚至超过了著名的舒瓦兹科波夫。我第一次听她演唱时，就发现她是一个值得好好培养的难得的人才。"

"到外面散散心去吧，"首演式过后的一天，卡拉扬对我说，"我带你去一个非常适合散步的地方。"医生关照他每天散步两次，因此他选了一个离他的住所有10英里远的一个地方。我们离开高速公路驶进通往幽静林区的一条崎岖小路。卡拉扬把车开到路边停下来。只见在我们左侧的山脚下，一群牛正在树丛中低头吃草。它们看到我们后，便缓缓地向我们移动。其中有几头牛脖子上系着铜铃，走起路来不时发出叮叮当当的声音。卡拉扬轻轻瞥了它们一眼，倒背双手，照直走着自己的路。牛群跟在我们后面，不时传来叮当作响的声音。

我们停下来，回头看着牛群，它们也停下来，死死地盯着我们。我们向前走，它们也随即跟上。我忍不住笑出了声，

卡拉扬也抿嘴笑着。要是巴斯跟我们出来就好了，上帝知道他会怎样对付这群牛。卡拉扬摘下帽子笑着轰赶它们，同时轻轻在牛肚子上拍打，用奥地利话温和地劝它们赶快离开。牛群们似乎明白了他的用意，果真回到草地上吃草去了。

后来，我们坐在一段木头上休息。我问卡拉扬他是怎样系统地研究《蔷薇骑士》的。

"我学东西并不快，"他说，"我需要花很长时间。每个人都有自己的学习方法。米特罗波罗斯靠形象记忆，迪·萨巴特也是。当米特罗波罗斯指挥时，人们总嘲笑他，'他又在翻弄乐谱。'为了避免在观众面前这样做，我则采用另一种方法来指挥，即把乐谱印在自己的脑子里。

"我读乐谱实际上是听乐谱。听了一部新作品之后，我可以说出作曲家的独到之处——如果只是看乐谱是无法听到作曲家所要表现的内容的。当然，对乐曲熟悉之后还可以对作品做些修改。但我认为关键是阅读一部新作品，一定要将乐谱转化为声音。

"研究乐谱之后，在脑子里就形成了一个音乐形象，但实际演奏时也许无法表现这种境界。这只是研究乐谱的基本方法。当然，人们现在可以买到各种世界名曲的录音带。但是当我第一次指挥贝多芬的音乐时，却完全是凭自己的想象来指挥乐队的。"

卡拉扬说，这样训练几年之后，他就能逐渐地记住音乐了。"音乐被你所掌握，是要经过一段时间训练的。有时，回忆某段音乐如果觉得有些不对头，我就会自己得出结论：一定是有些地方搞错了。这个判断过程，我不是反复推敲，而是凭自己的直觉。由此我想到了许多发明创造。我有一本书

《局部和整体》，这是5位原子能科学家的谈话录。他们认为要证明一个新的理论或公式需要3年的时间，音乐也是如此。

“时常会出现这种情况：例如，有一次指挥贝多芬第九交响乐时，我觉得有些段落听起来很不舒服，于是就当场对乐谱做些修改。”

谈到卡拉扬关于指挥歌剧的理论，我们很有必要提及他对歌舞伎剧[1]的看法。一部歌舞伎剧演出长达6小时，情节松散，西方人很难接受。有人说，歌舞伎剧是空洞和沉默的艺术运用。古典歌剧在形式、风格和情节等方面都与歌舞伎剧有相同之处。当然，歌剧打破了歌舞伎剧的沉默，但多数古典歌剧都是情节冗长，使人难以忍受。

30至40种类似歌舞伎剧的歌剧一直在反复上演。从中人们不但希望能反复欣赏那些自己早已熟知的固定情节、固定的服装和固定的布景，同时，那些歌剧新秀和乐池里的新指挥，也对观众有很大的吸引力。

卡拉扬对歌舞伎剧平淡的布景、表演的一贯性和完全忠实乐谱的特点很赞赏，并在指挥《蔷薇骑士》时吸收了这些手法。他在奥地利森林里散步时曾对我说：“歌舞伎剧对我来说是一种完美的模式，既然如此，我又为什么要改变它呢？”

歌舞伎剧的曲调非常庄严，常常具有悲剧色彩。为使气氛轻松，在演出歌舞伎剧时插入一些滑稽小品已经成为一种惯例。《蔷薇骑士》中有些片断更是如此，正如魏尔所说的那样，它的音乐过于伤感。但是从根本上讲，《蔷薇骑士》是一部喜剧，只是卡拉扬改编的乐曲缺少喜剧色彩而已。

---

① 日本的一种古典剧。——译注

第　七　章

纪　　念　　碑

1983年10月

约瑟夫正在给安尼夫的房子搞一个新门。这个新门很好看；用木头做的，方格形状，电动的，每次开门和关门时门会沿着金属轨道滑动，比换掉的那个旧门更有特色。旧门是用木板和小树干钉在一起的，倒是与这幢房子那质朴的乡村风格很相称。可是，安着旧门，每次出入都得下车，取下卡在两个门板上的门闩，开了门，把车开过去，再停车，下车，关门。而新安的门则是由车内的按钮操纵，是"门动"。

搞这个新门时没有考虑安全因素。卡拉扬不在院子里住。安尼夫的这幢房子修在农场里，农场靠路的那边修了一道石头墙，墙上长满了灌木，这便是界限。农场对着洪特斯堡山的那一边是敞开的。当地人都知道卡拉扬住在他们当中（卡拉扬住处附近的那条路就是按他的名字起的），可奥地利是从不多管闲事的。就是游客也总是在还未到"赫伯特·冯·卡拉扬大街"的路标之前便绕道它处去了，可他们却还总是想方设法找到他的住处。他的住处看上去和当地别的大农场相差无几。如果他们真的找到了卡拉扬的住处，就会觉得这门只是个起威慑作用的东西。门的另一侧是耐拉，一只相貌凶残、吠声很大、却不伤人的德国牧羊狗。狗的名是洛拉·

萨尔茨伯格给起的，耐拉在拉丁话里的意思是“黑色”。给它扔根树棒，它都会成为你的朋友。这狗总是在汽车身上撒威风，却从不对人这样。

卡拉扬和盖勒·玛利娜·鲁尼在地下室搞他的电影制片工程。地下室的两间房变成了工作场地。房间里竖着许多架子，从地板顶到了天花板，架子上放着35毫米的电影胶片，象摆书那样一个挨着一个排在一起，而且在每个盒子上都贴着标签。房间的墙壁是白色的，照明设备接在一个色彩较暗的开关上。那张三头式切割台占去了差不多一堵墙的地方，还有幻灯机、切割架和一些常见的电影编辑工具。一切都摆得井井有条。卡拉扬坐在一把椅子上，这是一种制图员用的椅子，高高的，可以调节。椅子摆在切割台的中间，卡拉扬的面前是切割台上的操纵杆。和飞行器上的一切操纵功能都集中在一个杆上一样，这个切割台上的一切功能——前进，快速前进，停止，倒退——全都连接在这个操纵杆上。有一次，鲁尼坐在卡拉扬左侧时发现了右侧的三个一次摄入的镜头，并穿过由卷轴和控音器等组成的十多英尺长曲曲弯弯的复杂路线把它们一一装在机子上，这时，卡拉扬已准备好要开机工作了。鲁尼的手敏捷、准确地移到她要做的工作上，似乎即使是在黑暗之中，在睡觉的时候她也能把切割台准备妥当。这时，卡拉扬开始卷胶片了。

在切割台后部上面的墙上并排挂着三个小屏幕，在屏幕上有镜子投射的三个形象。正在搞的这个片子是贝多芬的第六交响曲。屏幕上是卡拉扬指挥这个交响曲时从不同角度给他拍下的三个形象。在两个摄像机上看到的是在卡拉扬指挥乐曲的这一背景下正在演奏的乐团成员。在第三个摄像机上

看到的是用弦乐器时升时降的弓塑造出的卡拉扬形象。在三个屏幕上，卡拉扬都占据了差不多整个画面，或者至少也是镜头的焦点。

鲁尼在和卡拉扬用德语讨论胶片的剪辑，同时，她还要一边停机用铅笔在胶片上做记号，然后再继续往后干。一个小时之后，许多胶片都已被装上机子看过了，屏幕上还有三个镜头没有改变：它们是从不角度给卡拉扬拍下的三个镜头。

在切割台上，卡拉扬正在指挥自己指挥时的三个形象，他的右手随着音乐在轻柔地挥舞，左手指着左边的屏幕，现在又指右边的屏幕。在暂停时，他以解释的口吻说道，"你不能直接从左边转到右边，在你还不知道已经有过剪辑之前我们现在正在看这一段要占多少画面。"现在正搞的是由他指挥的《玫瑰骑士》，他严格按照歌剧的音乐节拍和音乐提示剪辑，分毫不差。卡拉扬指出："这里是中提琴的一个镜头，琴弓一起上下增加了力度。但我必须小心。这里的大危险是我的鼻子会被琴弓擦着。"他抿嘴轻笑。

卡拉扬说："剪辑和指挥一样重要，我们必须每天都做，不能有丝毫的欺骗，不能有丝毫的投机取巧。观众不应该看见得太多，音乐才是必须听到的东西。我们只能突出这一点。人们想在全曲中都被引导着。鲁尼和我合作了差不多20年了。最初，她不知道什么是音乐。现在她的麾下还有了阿拉贝拉。我要说，保守点说吧，她已经看过我的脸有5万次了。"

几天之前，卡拉扬曾详尽地谈过他的电影制片工程。我们坐在楼上一间很舒适的起居室里。这个起居室具有奥地利乡村风格：白色的起毛水泥墙壁，低矮的弓形天花板，中间有一根粗粗的柱子，地上是镶边的未抛光木质地板。家俱是

米色的，而且显得有点旧，让人觉得很放松。起居室的另一端是一个宽大的壁炉，有宽敞的炉膛和凸出的炉台。在炉子的右侧有一台大型电视机。电视机上还包括一个供多频道监视用的小银幕。炉子上还立着一只插着鲜花的花瓶。

出了宽大的法国式的门便是洪特斯堡山那引人注目的风景。这座山几乎没有山麓，简直是拔地而起。卡拉扬的房子离这座山太近，要想到山巅，你就必须站在法国式门的门口向上仰视。这座山象3000英尺高的洪波巨浪似地高耸在房子的旁边，真是一个令人生畏的邻居。可对从孩童时就爬这座山的卡拉扬来说，洪特斯堡山是一个可靠可信的伙伴。

这个房子有点孤寂，里面住着卡拉扬和约瑟夫及女佣们。卡拉扬每天游两次泳。下午洛拉·萨尔茨伯格总是驶车出门，带着一堆邮件和要商量的事情，或者是带一两包她为卡拉扬挑选的衣服。卡拉扬不常去商店，当他看到想要的东西时，就告诉洛拉，她会给他挑选好带回来。每天都有一个女人来给他按摩。鲁尼总是在傍晚时来和他一块搞电影剪辑。埃利特还呆在巴黎。

卡拉扬的脸色看上去不怎么好，头发蓬乱，胡子也有三四天没有刮，这对他是不正常的。靠近仔细看会发现发型轮廓和耳朵后边有些细微的新伤疤。真令人好奇。当我问到此事时，卡拉扬似乎没有听见，继续讲别的事情。后来，我们再次谈到这个疤时，他说他把头碰在了树上，弄了个口子，没有长平，得在脸上做美容外科手术才行。

卡拉扬解释说这个电影制片工程对他来说是一个具有双重意义的高潮。一方面，这个工程正好满足了他长期以来对电影的迷恋和渴望搞电影的要求。正象他找到一些优秀运动

员帮他学滑雪、学开汽车和驶船等的窍门一样，在60年代中期，他把法国电影制片人亨利·克劳塞特吸引过来，帮助他制作一部关于柏林爱乐乐团的电影。自然，卡拉扬在该片的制作上与这位大师进行密切的合作。在霍伊塞曼的书中有一张卡拉扬和克劳塞特两人一起站在摄像台上的照片，从这张照片上看，卡拉扬起的作用比克劳塞特还要大。他的针织衬衫领子向上翻着，袖子挽着，戴黑色的曲面眼镜。搞完这个片子后，卡拉扬说克劳塞特对他讲，“你不再需要我了。”

克劳塞特的这句祝福的话语使卡拉扬大受鼓舞，于是便大干起来。这些年，他已经制作了许多电影，其中绝大多数是和尤尼泰尔公司合作的。该公司设在慕尼黑，专门制作电视片。从1970年到1982年，卡拉扬为尤尼泰尔公司制作了20部电影片子。尽管其中有三、四部歌剧片，但绝大多数是交响乐电影。我看过的一部尤尼泰尔公司的电影是《莱茵河的黄金》，组成瓦格纳《尼伯龙根的指环》四部歌剧中的第一部歌剧。拍成电影的表演是卡拉扬1980年指挥的。即使在慕尼黑的尤尼泰尔公司总部办公室的放映暗室内，把黑色窗帘拉下来，把这部片子在大型屏幕上放映，电影的开头还是很难看清楚，因为片子太昏暗了。在电视上要看清楚就更不可能了。然后莱茵女仙出场了，她穿着鱼尾服，坦露着胸脯，很性感，在金山的周围“游泳”。性感也好不性感也好，这种场面的不断延续很快便使人生厌，尽管还有那个精巧的由无线电控制的旋转木马能把这位女仙悬在半空之中。放映室的一位先生对我说，有一次在拍摄时卡拉扬决定让这个机器飞起来，一下子差点把女仙的前胸推进彩色的碎玻璃层里。这些碎玻璃是用来从下面产生闪烁效果的。

《莱茵河的黄金》这部电影是歌剧的直接翻版，很忠实原剧，没有一点吸引人的地方，甚至可以说很不受欢迎。从歌手的后脑勺上拍的镜头太多，月面景色的舞台造型也太多。这部电影的上映没有引起什么反响，只有一些熟悉的签名。在第三场，当阿尔贝里西把自己变成一条龙时，剧中的其他人全都惊恐万状，用手指着他。而且，歌手们演唱时的特写镜头也太多。和举重相似，歌剧的演唱是百分之百的体力活。和举重相似，歌剧的演唱也很奇特。即使是最英俊或最美丽的演员，在放声歌唱时，他们的面庞也不会好看。歌剧演员演唱时是不能拍特写的。最好的时候，他们的脖子胀起，发绕舌音时嘴会变歪。眼睛还总是瞪得鼓鼓的，牙齿也露得太多。最糟时，他们的形象会使举重运动员也显得好看起来，把演员演唱时的一切表情看得太清楚并不能促进人们对歌剧的欣赏。在剧场，即使坐在第一排，观众和歌手之间还是有一定的距离，这是看歌剧的最佳距离。

《莱茵河的黄金》1980年在慕尼黑剧院上映，三天后结束。这是卡拉扬和尤尼泰尔公司合作的最后一部电影。对于卡拉扬和尤尼泰尔公司的分歧是如何产生的有几种说法，但似乎主要是因为费用日渐增大而片子的质量却不那么好。

另一方面，卡拉扬想象控制自己的歌剧排演那样控制自己的电影。和尤尼泰尔公司分手后不久，他便开始搞泰莱蒙狄尔，他自己的电影公司。复活音乐节是卡拉扬的独角戏，他有了按自己的心愿搞歌剧的机会，而泰莱蒙狄尔则是复活音乐节的电影翻版，还是卡拉扬的独角戏。他雇迈克尔负责电影制作，雇鲁尼负责剪辑，还根据他的需要雇了一些电影工作人员。然后，他和柏林爱乐乐团单独签订了一个合同，

他的计划是把“他的”全部主要曲目在电影上重新录制：柴可夫斯基的，巴赫的，布鲁克纳的，贝多芬的，马勒的等。

要把这些作品重新录制在电影上，卡拉扬是有好几条理由的。第一，技术上有了进步。通过他在索尼公司的朋友，卡拉扬紧跟着录相磁盘的发展。现在，这一技术正在兴起，或不久将要兴起。这一技术带来的保真度和不易破损性给他留下了深刻的印象。他在每分钟78转的磁盘上录制过他的作品。当密纹磁带一出现，他马上进入了一种搞录制的狂热状态，要在这种新的手段上提高自己作品的质量。他在立体声磁盘上录过他的作品，可是，随着集成式激光盘的出现，他又重新开始录制。录相磁盘把激光录音的高保真度与当今最清晰逼真的视觉形象结合在一起。卡拉扬深信录相磁盘是未来必将采用的手段。不仅如此，复制录相磁盘的昂贵的费用也使得剽窃者的日子不太好过。剽窃磁带和别的唱片——甚至是录相带——之易使卡拉扬有些恼火，而录相磁盘则会使这一现象得以终止。

他也要把歌剧拍成电影：《玫瑰骑士》，《福尔斯塔夫》，《卡门》，《堂卡洛斯》和《奥塞罗》。对不能把所有伟大的歌剧都搬上银幕他表示遗憾。他的许多演出也没有能够被拍成电影，他为之懊丧。不过，他知道要做完这一切是不可能的。他要坐下来搞那些伟大的交响曲，这本身就是一项巨大的工程。他首先要搞的是贝多芬的九个交响曲。多年来，贝多芬的交响曲一直是他最畅销的唱片。他说：“重新回顾我的音乐对我来说象宗教一样。”

卡拉扬说，经过多年的研究，他已经发现了把交响曲作品搬上银幕的最佳方法，这就为他重新录制他的主要曲目提

供了根本的动力。卡拉扬说："我们要做的是在电影里把音乐含义讲明白。在剧场，有乐团在，不必要在这一点上下太多的功夫。可在电影里，观众决不能不看见我。这并不只是要显示我，如果我不在银幕上，他会想我；可如果我在银幕上，他却不一定必须看见我。"如果卡拉扬的这番理论阐述不清楚，有点让人难以理解，那么正在地下室里制作的片子本质却是一清二楚：卡拉扬正在制作他自己指挥伟大交响曲的电影。

他的制片工作在大规模进行。他先从每个交响曲的12个镜头开始搞：三部摄像机把四个概要各拍一个镜头。有两次排练，中间每十分钟他停一次机，给摄像机装胶片，还有两次表演。三部摄像机还要分别给每个概要拍一些独奏乐器的镜头。这样，每个交响曲他都要积累大约6万英尺长的样片。样片与成片的比率是12比1。既使是对大型电影制片厂来说，这也是一个能给人以深刻印象的数字，我对鲁尼说，制作《星球大战》的那个人用的样片也没有卡拉扬多。她咧嘴一笑，说道："对，我们的比率比《星球大战》还高。"

卡拉扬说每部影片的花费大约是30万美元的样子，假如电影主题是静止的，一部45分钟的片子花这么多的钱的确是太多了。乐团得出钱雇，三部摄像机的工作人员得出钱雇，胶片得用钱，胶片的加工也得要钱，可是，不必出钱雇演员，不必要外景后勤，场景，结构架或特殊效果。人们不禁奇怪钱都跑到哪儿去了。

给独奏乐器拍的几个不太重要的镜头在每部电影中也许要占5分钟。在这些镜头上只能看到乐器，没有演奏者的脸。也许有时可以看到演奏者的嘴巴和手臂，但决不会看到他们

的脸。有些乐器还被禁止上镜头，如大管，卡拉扬说他觉得这个乐器看起来有点傻里傻气的，“像个管子。”相反，他却喜欢长笛。我问他为什么在电影上没有出现一张乐团成员的面孔。“因为他们的脸很丑，”他怒气冲冲地说，语气很生硬，让人一下子就想到了他正在和乐团之间进行的那场战斗。为了给人以更深的印象，他又说，“你可以看见他们的脸，不过都是模糊的。这样便完成了乐器自身创造音乐的幻想。”肯定啦，演奏手们不喜欢这个幻想。“演奏手们得和我处好，我根据我的所好决定取舍，他们有些人不上镜头。”

除过这 5 分钟可以看到正被演奏的乐器之外，整个屏幕全让卡拉扬一人占了。这种处理电影的方法真有些稀奇古怪，就像拍体育比赛片时主要拍摄教练的脸和教练的反应，再加几个主要的体育比赛动作一样。用这种方法处理的片子销路好坏似乎还难以说清；主要是对学习艺术的学生们有用。可是，鲁尼说，“如果是给学生拍片，只要一个摄像机便够了。”在音乐厅里，观众的确可以始终看见指挥，只要用眼角望一下就行。除了在柏林爱乐音乐厅里有一半听众面对着指挥外，在绝大多数音乐厅里，听众只能看到指挥的背，这也许是件好事。把指挥的脸在高密度的有限电影参数里显现出来也许是个错误。

从音乐厅的后部给许多的指挥家拍照常常让人心烦意乱。也许这些指挥中有人经历的舞蹈病是他们交流自己意愿所不可缺少的。也许没有了他们挥来舞去的动作他们面前的乐团便会不知所措。但是，有几次，我不得不合上我的双目，赶走那些在我和音乐之间跳动的、让人难受的幻觉。波士顿歌剧公司的艺术指挥萨拉·考德卫尔从前有过这样一个观点：

当她指挥的时候，屏幕放在她和观众之间。这是一个很了不起的观点，是一个应该让更多的指挥家考虑采用的观点。

另一方面，卡拉扬在指挥台上的动作很节约，干净，不引人注意。在许多乐章中，声音和他的出现之间有很好的视觉关联，在许多镜头里，观众也在乐团当中，被他指挥着。这是一个有趣的看法。时间会告诉人们电影里的音乐观众是否有在整个交响曲中“被指挥”的愿望或者是把交响曲搬上银幕是否真的有必要。卡拉扬说：“如果这些电影不成功，我会感到震惊的。但是，假如它们不成功,它们也已经存在。假如300年后有人想知道一些卡拉扬的事,这些电影会告诉他们的。我的上帝，我多么想看看尼克世的指挥。”

正如人们可以想象得到的，在这些电影中有一个很大的相似之处。一旦关掉音乐，能说出布鲁克纳和贝多芬之间的差别的人是极少极少的，或许一位在音乐上已颇有造诣的指挥也是如此。正象我花过几个长夜观察的那样，他们的工作——剪接和编辑——真是烦人得要命。在一个周三的晚上，鲁尼说她想早一点结束去赶宴会。到8点30分时，卡拉扬建议开始搞另外一盘胶片。这似乎是心怀歹意，成心作对，可鲁尼好象并不计较。象所有那些给卡拉扬工作过多年的人——巴斯、萨尔茨伯格、施耐德－西姆森,马托尼和其他的人——一样，她料到会对她有许多过份的使用。和伟人一起工作，在地位显赫、声望很大而且权力很大的人物的光辉下工作,使得这一切都似乎很值得。象其他人一样，鲁尼很早就被他的魅力所诱惑。即使他提出最蛮横无理的要求和需要，即使他怒不可遏，大发雷霆，他的表情看上去象是个被人丢弃了的小男孩似的。象别的人一样，鲁尼的看法是全面的。“他知

道我有约会，正因为如此他才把我留了那么久。这是他提醒我什么是最重要的事情的方法。当他最后干完时，他说如果你不在那儿我们还会再干一会的。可是他停下来的真正原因是他要看电视片《王朝》。

“他很难相处。和他在一起得温和灵巧。如果你对他认真，互不谦让，会伤害他的感情，那么，他将永远不忘。”

有人会想，假如鲁尼一接过胶片就剪辑，结果会怎么样。她说：“他会痛恨的。我这样做过一回，花费了我两个月的功夫。”她耸耸肩接着说，“制片是他的消遣，他是在制作一座纪念碑。制片对他有趣，因为他在做一个永垂不朽的事。别的指挥家制作电影片是为了钱，搞的是一些电视节目里的连续剧和低级趣味的电视片。而卡拉扬不是这样。他是一个有趣的人。我从他那儿学会了音乐。为建造一个纪念碑工作要比制作无聊的电视连继剧重要。”

毫无疑问，卡拉扬要监督他自己这座纪念碑的建设。这不是一项他可以委托别人的工作。他有钱，怎么花更好一些呢？对于一个75岁高龄而又特别自负的工作狂来说，还有什么样的家务琐事比把自己的最佳作品搬上银幕更合适？对于这个工程还要说的一点是：他永远也完成不了这个工程。当然，他明白这一点，正是这一个工程使他继续生存。

卡拉扬动完手术后不久，我们在安尼夫的那幢房子附近的农场路上散步。尽管天正下着小雨，他也没有中断自己的锻炼。医生告诉他必须锻炼，他把这个建议记在了心里。他戴着海军蓝的杯形帽子，穿着羽绒夹克和一条宽松裤，脚上是一双绿黄两色的跑鞋。假如他能锻炼到90岁，他还会穿得象个运动员。每走20步，就得停下来歇息一会，才能再走。

这一天，他拍了拍自己的膝说，他每走一步膝都在颤抖。"但主要的是，"双目中燃烧着火焰，他说道，"我不能停下来。"

有一天，卡拉扬叫我中午时到他的房子去。鲁尼和我同时到达，发现前门口已经停了一辆大型的银灰色奔驰500轿车。卡拉扬问我有没有去过希特勒在上萨尔茨堡的住宅伯格霍夫。这个上萨尔茨堡是萨尔茨堡西边距德国边界那边不远处的一座山。"我带你去，"卡拉扬说道，于是，我们便跨进了那辆被卡拉扬说成是他的安着轮子的神经疗养院的豪华轿车。这辆车上装有很大的立体声音响，可卡拉扬说他很少去听。他说："如果我开快车，放着音乐会很危险。"

开车去要不了多久。上萨尔茨堡离卡拉扬的房子只有六七英里远。在去的路途，我们领略了洪特斯堡山的风光，卡拉扬还指着山上的一个地方给我们看，说他小的时候在那儿差点遇上了麻烦。"在一次下雷暴雨时，我们在一个篷子下露营。在这里的山中，简直是鞋上带几个大头钉都会招来暴风雨。你必须把一切金属的东西全扔掉。"

在去上萨尔茨堡的入口处，卡拉扬急转了一下车子，猛踩了加速器，车子便快速地顺盘山公路而上。他开得很快，从别的车旁呼啸而过，转弯处总得急刹车。他说："我们现在是去希特勒曾经住过的地方。"在20世纪30年代后期，希特勒集中营的苦工们在这里修了一条宽敞平展的道路，路的边上还用石头精心垒了路堤和护卫墙。我们在这条道上走了一半时，卡拉扬降下车速，指着绿叶簇中的一个缺口，从那里可以看见鹰巢。如今，这座取名贴切准确、座落在海拔5400英尺高的峭岩上的石头结构变成了旅游圣地和饭店。这个建

筑是1939在马丁·鲍曼的指挥下修建的，准备用作开会的地方和第三帝国官员及高级朋友们狩猎游玩时的住处，只能从停车场坐电梯上去。当时修建时，这个建筑曾被认为是建设工程上的一个重大创举。

再向上开了一段，卡拉扬停下车让我们看伯格霍夫的地点。“这里全被破坏了，没有任何纪念希特勒的东西了。”他解释说，还用手指着一个阳光普照、杂草丛生的小山丘。“但这里是他的房子的所在地，现在已成平地了。”他继续开车向上，自言自语地说：“我很久没有来这里了。”

在旁边的一个斜坡上有一片长长的水泥楼，墙有一英尺厚，是给上萨尔茨堡的军队修的营房。现在，这个被改造了的营房被称作军人度假村，是美国军事人员及其家人的度假住房。卡拉扬把车停在旁边一座山上的停车场里，停车场的对面是去地下堡垒的入口。在柏林，还有一个与此类似的地下堡垒，希特勒修这个地下堡垒是想作为从柏林地下堡垒退却时的后备。那天是一个美丽的秋日，树上覆盖着一层厚霜，似乎与这阳光明媚的天气极不相称。只有几朵残云还在碧蓝的天空之中，那天的游客很多，他们远道而来的目的是为了能够呆呆地凝视一会那些在一个小博物馆里展出的希特勒用过的东西；能够在那潮湿而又阴森恐怖的地堡隧道中游玩一会，因为那里仍然散发着恐怖与死亡的气息；能够欣赏一下这座从高山之中拔地而起的奇观。我们和这些游客一起行走，还倚在断裂的护栏上朝洪特斯堡那边俯视，其实，卡拉扬几乎是看不见的。他指出了罗斯费尔德山，说孩子的时候他跟父母去那儿滑过雪。他还讲到了一位叫作莱茵霍尔德·梅斯纳的登山运动员。此人曾创立了几个无氧登山纪录，还写过

一本关于他自己冒险经历的书。“他并不是一个蛮干的人，”卡拉扬说，“做这样做是因为他必须这样做。他总是准备得很充分，训练得很漂亮。”然后，他又指着洪特斯堡山右侧的一个隘口，从那里人们可以看见萨尔茨堡机场跑道的尽头。“当你精力充沛时，你可以走过鹰巢十米，到这个隘口的当中，这样，就刚好和这个跑道排成一条线。”卡拉扬说他的膝、背和臀部都难受得很。

沿山路向回开时他开得很慢，心里还在想着滑雪。“我学习滑雪的时候，滑雪意味着每天爬 6 个小时的山。坐火车去布兰克山的时候，我去瓦勒迪泽尔滑雪，这里爬 5 个小时就可以了。我们三月底去布兰克山。我热爱这个地方，从沙莫尼山谷到布兰克山威利·贝格内有一次在那儿滑了整整14天，也没有时间把所有的滑道都滑遍。我们带了两个向导，其中一位是受训练的，爬了22个小时的山，在一个小木屋里过的夜。我们凌晨 2 点钟就起床，因为我们必须在早晨10点钟之前到达山顶。由于风太大，最后剩下80米我们没有爬。要是爬上去，我们会被风吹走的，因为那天的风速每小时有80公里，气温是零下25度。我们第一次是向一个小屋子滑，在那里我们喝了些热饮料。到下午 2 点，阳光破云而出，天气一下子变得很暖和，成了春天。我们用了27分钟滑到了山底下，据他们说这是跟着向导一块滑雪的最快速度。这个向导已经滑过73次了，他说那天的天气条件非常好，他从未见过这么好的天气。每次当我飞越布兰克山时，我仍不能相信我曾经去过那里。我57岁时去过那里，当时的身体最棒。”

卡拉扬默默无语地开了几分钟车，然后静静地说道：“有一件事我到现在也想不通：我不能再滑雪了。”每说一句，

他都用手拍一下方向盘，更加显出他的失望与沮丧。“真无法想象滑了65年雪之后我不能再滑雪了。如果我看见有人滑雪，我几乎要哭出来。”

我们又越过边界回到了奥地利，卡拉扬踩上油门。他爱把车开快起来，来几分钟的飞奔，让车速达到每小时100公里，然后再让车慢慢减速。在去安尼夫的那一段直路上他这么开了好几次，最后被交通灯挡住了。在我们旁边一辆车上的人给我打招呼，还急急忙忙地指了一下我们小车的右前轮。我曾经闻到有什么东西被烧焦了的味道，现在才看见有一缕烟从我们的车轮上飘了上来。离房子只有一英里路了，所以，卡拉扬便把车慢慢地开到大门口。约瑟夫给我们开门。卡拉扬声音沙哑地用德语对约瑟夫讲话，告诉他烟啦、气味啦，让他检查检查。我们进屋时，约瑟夫都已经钻到了车下面。鲁尼和我都猜想是因为卡拉扬一路往回开时急刹车太多了，不过，约瑟夫会找到问题的。

回到地下室的工作间后，卡拉扬问起我上个星期去柏林的情况。我告诉过他我打算去，而且还问他能否告诉我几个我可以交谈的乐团成员的名字，可他一个也没有告诉我。现在，他想知道我都见谁了。我每说一个人名，他都要轻蔑地哼一声。当我提到一位特别的演奏手时，他说：“他是这种乐器的五位最佳演奏手中的一位，也是五个人品最差的人中的一位。其他的人都没用，还蠢得很，他们绝大多数都是这样，除了音符，他们不知道自己在演什么。在试听的时候，他们对演奏手的反映真让我难堪。他们什么都不懂。后来他们见到了萨拜因·迈尔，一个和詹姆斯·加尔伟一样伟大的天才的单簧手，可他们却视而不见。那是暗无天日的日子。”

卡拉扬对乐团拒绝接受迈尔的第一个反应有点象小孩子使性子。如果他们没有看见，他要从他们的脖子后面抓住他们，让他们看个清楚。他写了一封信，信中也提到了乐团推荐候选人的契约权利，也阐明了他与他们的判断是截然不同的，并且还通知了他对他们的惩罚条件：柏林乐团法定的每年六次的循环演出——电视的、录音的、巡回演出的和节日的演出全部暂停。他要让他们挨挨饿。

那个时候——1983年秋天——这件事还有一点挽回的希望。迈尔还在和乐团一块演出，这一点让卡拉扬很得意。而经理人彼得·格斯仍原职未动，这又使得乐团极不高兴。格斯的工作被说成是卡拉扬、乐团和柏林市之间的中间人，可他却在迈尔事件中显而易见地站到了卡拉扬一边，乐团想要他的脑袋。许多演员的理解都是如果给迈尔一年的试用期，格斯就得走。格斯的继续留任表现了卡拉扬的忠诚，格斯毕竟帮助他找到了留下迈尔的方法，也表现了卡拉扬的权势，是给乐团的一记耳光。

正如柏林爱乐乐团的一位老成员(他要求不提他的姓名)说的，“当你和一个独裁者打交道时，你应该说见鬼去吧，或者你应该去战斗，或者你应该说闲话。”这位先生的话说明了一点：在许多时候，乐团对卡拉扬很不怎么样。大型室内乐团过多的日程安排便是一例。“的确，我们这方面做过许多不合适的事，可是他在迈尔的事上威胁我们。假如我们屈服，那就是意味着100多年来做为乐团脊梁的那些演员的权利被消灭了。这个乐团是1881年由50多位不愿向指挥和管理部门的独裁专制行为屈服的演奏手们创立的。他们给自己立下了民主的规章。我们不能因为我们的音乐指挥是有名有势

的大明星便把我们继承下来的传统拱手送出去。他把我们戏弄得也太多了。我们想要一个新章程，一个与时代的步伐相符合的章程，其中要包括对节目的发言权和独奏手的挑选，等等。卡拉扬对我们说，‘你们想要什么？要我在指挥柔板之前先参加投票表决？’在台上没有丝毫的民主，可是下了台我享受的民主则应该和任何一位学生在学校享受的民主一样多。他已经达到了权力的顶峰。唯一被他置于自己之上的是瓦格纳。”

正如加尔韦在为这个乐团演奏了几年之后所注意到的：柏林爱乐乐团是“很难对付的一群人”。这些演奏手薪水很高，备受敬慕。对乐团演奏手来说，他们的自我意识很强，而且卡拉扬在创造这种形势中还起了一定的作用。卡拉扬的老相识迪克·伯特伦是个运动员和快艇经销商（现在已经退休）和一位精通推销事务技巧的人，他回忆说他对60年代时卡拉扬和柏林乐团在这一方面做的工作感到惊讶。伯特伦说：“他坚持他们在巡回演出的路途必须住在一流的宾馆里，还敦促他们在穿着上要庄重高雅。这是他有意在给他们打气鼓劲，有意在加强他们的个体自我形象。”

柏林爱乐乐团并不是铁板一块的统一整体。如果进行一次民意测验，每一个演奏手也许都会对和卡拉扬的冲突及卡拉扬解决这种情况的方法有一些不尽相同的看法。可是他们的统一在乐团的权利问题上得到了加强，他们在这个问题上是团结的。卡拉扬在企图损害乐团的基本结构，乐团为之甚为担忧。就象鼓手兼作曲家沃纳·塞里辛说的，“吸收新的演奏手入团时，听取一下乐团的意见是很重要的，因为每个人的意见，如果接受的话，都会对乐团的基本音有一定的贡

献。象我对卡拉扬讲的，他是个名人，他有可能会破坏我们的体制。所以，现在我们必须很冷静。不能出声，这样他才不会达到目的；我们必须小心从事，不要做出什么会引起破坏的事情来。从做指挥家走向独裁专制，就连年轻的指挥家也有这种趋势。公众和评论家们想要一个明星，可是卡拉扬与当今的形势格格不入。”

贝司演奏手雷纳·塞普斯是乐团的一名正式代表，他也要大家注意类似的问题。塞普斯说，“乐团是弗特瓦格勒的父亲，我们得照顾他。卡拉扬是乐团的父亲。现在，即使有这个麻烦事，我们也必须继续尽最大的能力往好干。如果我们和象他这样的一位伟大的指挥家和音乐家一起相处了28年，那么一年的麻烦又算得了什么？我们不应该和他闹崩。我们要轻松灵活一些，耗完他的时光。他是一位伟大的指挥家。我们必须容忍他，我们忍耐过弗特瓦格勒的疯癫，我们现在也应该忍耐。”

第二年，情况更为恶化。单簧手迈尔的命运仍然是问题的中心所在。在她一年的试用期即将在1984年6月结束的时候，卡拉扬悄悄地警告乐团：如果她被拒绝入团，他便要“制造一个丑闻”。这种压力最后对迈尔产生了影响，（人们奇怪她怎么能在这种压力之下呆了一年之久），她辞职了。也许她也认识到她获准的机会是极渺芒的。气愤之极，卡拉扬照自己说过的那样给予了反击，但谁也没有料到他要报复的最大限度。在最后的那一刻钟，他取消了早已安排柏林爱乐乐团在六月份在萨尔茨堡一年一度的降灵节音乐会上的演出。这些演出是纪念彭特科斯特的，由连续三个晚上的三个音乐会组成，那时，每晚由一个不同的指挥家指挥柏林爱乐乐团。

1984年的马塞尔和奥扎娃音乐会按计划进行。为了他的音乐会，卡拉扬自费飞到维也纳爱乐乐团，让维也纳爱乐乐团代替了柏林爱乐乐团。他甚至还不嫌麻烦，把节目表还重新印了一遍。这些对柏林爱乐乐团来说是莫大的污辱。

这也是公然挑起战火的公开声明。但尽管他们之间的冲突尖锐到了如此地步，相对来说，冲突也还是一件私事。报上虽然大肆渲染，而斗争却仍是在私下进行。最值得注意的是，正是由于冲突的这种私事性质才使得柏林的政治家们能够采取一种等等看的态度。他们为之感激万分，因为那年是选举年，他们谁也不想去碰这件极其微妙的事态。正如伦敦人热爱泰晤士河，巴西人热爱足球一样，柏林人热爱他们的乐团。而且卡拉扬还是深受公众欢迎的、有权势的崇拜偶像，因为人们普遍认为是卡拉扬把柏林爱乐乐团捧上了高高的圣坛，所以，只有最愚蠢的政治家才会屈尊来支持一方去反对另一方。报上每天都登一些影射此事的文章，柏林的咖啡馆里，这也是头号话题。现在，这个尖锐激烈的冲突已人人皆知了。

降灵节音乐会事件之后几天功夫，柏林议会就辞掉了彼得·格斯。格斯愤然离去，威胁说要对这种破坏合同的行为采取法律行动。正如一位乐团成员讲的，“格斯对乐团有偏见，他把赌注压在乐团无法抵抗卡拉扬的权势和压力上，可是他失败了。”说话时，他显得非常得意。卡拉扬说：“格斯说了他不应该说的话，他不知所措，或者说我被他难住了。”

格斯被辞后不久，柏林的文化部长沃尔克·哈斯迈打破了政治沉默，而且，假如柏林议会有能力管理乐团，他的话

便是恶兆。（象卡拉扬说过的，“柏林议会可以让伯恩斯坦来指挥，他们有这个权利。他们永远也不敢这么干，尽管他们有这个权利。”）沃尔克说：“城里有许多声音对卡拉扬远不比对我们忍心。热爱卡拉扬的人们也热爱柏林乐团。他在萨尔茨堡的举动是对这一联姻的破坏。”

预料之中的吵闹和喧嚣开始了。一些德国音乐评论家警告说，假如卡拉扬离去，该城市丰富的音乐生活便会走向地方化。柏林乐团会因其自大而受到责怪。一些乐团演奏手则以建议柏林议会找到一个终止卡拉扬终身合同的办法来予以反应。柏林的报纸上登载每日快讯，电视上举办由评论家和音乐家参加的小组讨论，评说此事。人们的情绪并不全都是向着卡拉扬的。

前柏林乐团经理沃尔夫冈·施特斯曼已经80高寿了，也被人说服，做了代理经理。这是一个很好的迹象。施特斯曼是一位睿智而又高贵的人，对卡拉扬也了如指掌。他在柏林乐团的那段时光是该乐团历史上比较幸福愉快的一个时期。他不存偏见，而且看得很清楚。如果还有人有机会去协商和平解决问题的办法，那便是施特斯曼。当他在那张熟悉的桌子后坐下来后，他说道：“乐团欠了卡拉扬许多，‘感谢’已不足以表达了。做为指挥家，他是个天才。另一方面，卡拉扬也必须问一下他自己——用音乐形象——如果小提琴走了调，一个小提琴手还能用这把乐器成功地演奏多久？”

《明镜》杂志在格斯被辞的那周把卡拉扬印在了他们杂志的封面上。杂志上的文章标题这样写道：“柏林乐团内部不和，卡拉扬的高峰结束。”故事的主题是，30多年来，卡拉扬和柏林乐团演出了大约1400多场音乐会，而且制作了300

多套录音。如今，这个史无前列的良好的伙伴关系结束了。乐团已经收回了他们对卡拉扬的信任票。

收回信任票有三重意思。第一是对在降灵节音乐会上被取消表演机会的报复。乐团用书面形式通知卡拉扬，他们将不参加原订 8 月24日在萨尔茨堡音乐节上和他一起举行的音乐会。第二是柏林交响乐团（私人乐团）与德国广播公司的录音合同那年夏天已经到期。演奏手代表已开始和CBS（即哥伦比亚广播系统）商量签订一个不包括卡拉扬在内的录音合同。（卡拉扬的全部曲目已经在别的地方广泛发行，别的公司肯定会用重新发行卡拉扬的作品的办法来与之抗衡，所以任何新出的卡拉扬的作品都无法与这种价格低廉的复制录音相竞争。）这个私人乐团是有权利谈自己的录音合同的，但在以往，卡拉扬总是经常被咨询，他的意见也受到尊敬。与哥伦比亚广播系统合作的可能性早已是老生常谈了。几年前，该公司就向柏林乐团主动提过此事。而且，哥伦比亚广播系统也是唯一一个卡拉扬没有给录过音的大公司。

卡拉扬的下一张牌是让大家都知道他很乐意为哥伦比亚广播系统录音。正如卡拉扬的一位助手指出的；严格点讲，这只是策略上的一步棋。他知道哥伦比亚广播系统不会感兴趣的。但这样一种姿态会使他显得通情达理、宽宏大量。

1984年夏，柏林乐团还真在丹尼尔·巴罗·勃伊姆的指挥下和哥伦比亚广播系统录过一次音，不过，丹尼尔是卡拉扬从来没有当回事的人物。

第三步，也是对卡拉扬最有摧毁力的一步，是乐团威胁说要取消和卡拉扬的电影公司的合同。这最后的一步会是一个严重的打击，因为它意味着卡拉扬不能完成贝多芬的九个

交响曲电影制作，也就是不能完成他的电影制作工程的第一部分，而他已经在这个工程上投入了大量的金钱。卡拉扬能够起诉乐团的这种破坏合同的行径，而且可能会胜诉。可是这得耗费很多的时光，得花费很多钱财，而且也是一件公开的丑闻，会导致一团混乱。

一位乐团的成员说："我们想要向他证明：我们的权利，我们对乐团结构的责任是不能被出卖的。人们以为当他取消了我们的录音安排，我们的巡回演出及我们在音乐节上露面的机会之后，我们就会妥协，因为我们的收入没有了。他从来也没有想到他会遇到这么大的抵抗力。他到最后才看出我们是认真的。"

"他们不能说'我们不演了'，因为我有终身合同，而且我会坚持这一点，"卡拉扬坚持说，"如果他们丢了面子，那么他们就别带着面子来演奏！"同时，很显然他已身处困境。卡拉扬在幕后迅速地而又静悄悄地活动。他和维也纳爱乐乐团和德累斯顿州立乐团都签订了合同，希望它们能帮助他完成贝多芬交响曲的电影录制工程。但是，要把另一个乐团拖进柏林乐团的立足地是不可能的，即使是维也纳和德累斯顿两个乐团都愿意而且有时间。实际上它们是既不愿意也没功夫。为了进一步诱使德累斯顿乐团上钩，卡拉扬建议让他们九月份在柏林音乐节上表演巴赫的B小调《弥撒曲》（这个曲子原安排由他和柏林爱乐乐团合作）。他还提出，可能的话还可以在1985年录制巴赫的这首曲子和别的东西。可是，他的这一切主动的表示都一无所获。德累斯顿乐团要去苏联巡回演出，是早都计划好了的，而且还有别的事要忙。

在未能对柏林爱乐乐团实行包围之后，卡拉扬走出了寻

求和解的一步。在8月24日给乐团的一封信中他这样写道：“国际音乐界和我们的公众期待着我们在今年的柏林音乐节上一起表演巴赫的B小调《弥撒曲》。这首浸透着这么多的博爱与基督精神的乐曲应该使我们能够比较容易在和解的精神之下摈弃前嫌，重归于好。

“30年的漫长岁月几乎占据了我整个的职业生涯和乐团许多成员的职业生涯。我们能够创造那么伟大的、永恒的表演只是因为我们在音乐上是一致的，而且还能互相尊重。最近有些不幸的事情、争吵和过失，这些事不会，也不能允许它们使得全世界敬慕的音乐胜利成果和从未间断过的进步有所暗淡。

“因此，我向你们提议，在1984年9月的柏林音乐节期间，我们再次携手，共同进行音乐表演。自1953年以来，我一直作为柏林爱乐乐团的指挥参加这个音乐节。对于那些突出的问题，我们可以在那时在更和平、更客观、更放松、更有耐心的条件下找到一个更好的解决方法。”

《明镜》杂志在1987年9月17日出版的那一期上登载了此事（《无人相信的便餐》）：“当卡拉扬的信在乐团传阅时，没有一个人十指交合，祷告感恩……，巴赫的基督博爱精神对这些音乐家们——卡拉扬经常训斥的孩子们——来说要远比他们要把大师扫地出门的火热的愿望次要……。”

撇开信中那傲慢的、说教式的语气，这封信在整个事件中作为大师的一个表示还是挺重要的，为以后的继续合作铺了路。柏林的那些注意事态发展的人士知道这样的姿态是必要的，可是那些多年来一直观察卡拉扬行为举止的人则没有一人对此事抱过很大的希望。可是突然这封信出现了。头脑

稍微冷静一点的人——肯定有施特斯曼，他是接近卡拉扬的几个人中间的一位——便可以毫不费力地从这件事中看出谁在急迫地寻求打破这种具有破坏力的僵局。

正如足智多谋的施特斯曼告诉《纽约时报》的那样，"卡拉扬写这封信是因为他明白我们是当真的。他能够看得出我们可以说'不'。可是，现在我们只好说'是'了。我们说这个门对某些妥协还是敞开的。"的确，巴赫的《弥撒曲》按期在柏林上演，由卡拉扬指挥柏林爱乐乐团。尽管巴赫的《弥撒曲》只需要乐团一半的人员，但这是一个好迹象，虽然《明镜》杂志还坚持认为大师和乐团之间的关系将永远不会与以前相同。

巴赫《弥撒曲》的表演为原已安排好的1984年10月在日本举行的巡回演出铺平了道路。这次旅行一直定不下来，直到最后一刻。自复活音乐节之后，整个乐团第一次重新被召集在了卡拉扬的指挥棒下。这是28年来他们分开时间最长的一次。那些听过在日本的音乐会的人谈起这些音乐会时总是非常激动，夸张的赞誉不绝于口。这次巡回演出进行得很顺利，很愉快。卡拉扬的情绪据报导上讲也很温顺和善，也许部分是由于埃利特陪伴他的缘故。卡拉扬的身体日渐虚弱，下指挥台也得第一小提琴手帮忙，每次只能走50步。埃利特（据报导）非常高兴地陪伴着她的丈夫。她原本是不想去日本的，（她痛恨一切巡回演出，——只有美国的巡回演出她喜欢）可是由于来自乐团的内部人士的压力，她退让了。别人告诉她卡拉扬需要她，是的，他的确需要她。所以她就一起去了，而且大家一致认为她是一位迷人、聪睿的女主人，一位十全十美的妻子：给丈夫以支持、柔情和保护。

乐团也联合起来了。对一些观察者来说，乐团在卡拉扬的手下的那种演奏方法使得这次和解成为必然。一位柏林爱乐乐团的业务助理说："当他们来到一起时，真是既激动又具有戏剧性。两方面都激动。乐团认识了他们一直在思念的东西。卡拉扬是本世纪的一位最伟大的指挥家。每场音乐会上你都会感到有一股热情在增长。动人，是卡拉扬表演的最显著特点。他也感到了这一点。"

乐团的情绪似乎是出于实用主义而不是出于兄弟般的爱。可是，兄弟般的爱并没有成为卡拉扬在乐团任指挥期间的特点。象保尔·摩尔1957年写道的，那时候卡拉扬才接过柏林爱乐乐团两年，"他博得了大家的尊敬而不是热情。在去美国的巡回演出过程中，他做了一些明显的、有意识的努力去放松，甚至开玩笑，但没有真正的接触。他闭着眼睛指挥乐团的习惯便概括了他们的关系：他们的个性被否认，他们所有的人对卡拉扬来说只意味是从风琴或弦乐或者打击乐上发出的这个或那个声音，因此，他们有一种不满意的、隐约被抛弃的感觉。"当让描述对卡拉扬和乐团在日本相聚后的感觉时，乐团的一位演奏手只是简单地说道："正常，一切只是……正常。"别的人则强调说双方已达成和平，这是重要的事情。卡拉扬已经同意尊重乐团的权利。乐团已同意完成卡拉扬的电影制片工程。音乐业务继续进行。

"我们不会回到过去，"一位演奏手说，"我们必须努力用一种实际的方法来结束这个时代。作为好音乐家，我们不能让我们和指挥间的不同意见来影响我们的音乐创作。我们是职业音乐家。我们的责任是完成我们对观众和雇主的义务。我们在日本演得很好。如果公众认为我们很幸福愉快，

那就太好了。"

别的演奏手对卡拉扬的身体很关心。有人建议他不要这么骄傲，应该拄上拐杖。有几个人表示能再次和卡拉扬在一起他们很幸福。和卡拉扬关系很密切的一位业务助理说："他们应该感到幸福。他们将来再也不会这样幸福。"

有一次当我和卡拉扬在他在安尼夫的家旁边散步时，他停下脚步休息，看着鹰在巢上高叫，鹰巢筑在安尼夫公园的岩边上。他说："我爱看鸟叫，我爱它们叫时的那种和谐，它们从自己所做的事中得到了欢乐。只有觅食时它们不叫，我很肯定。它们有飞翔的欢乐。它们白天在山中度过，夜晚来到公园，因为公园较安全一些。当我在翱翔的飞机上时它们很生气，假如我猛地向上飞或猛地下降的话。它们恨我。"卡拉扬停了一下，研究着那些鹰，抿嘴而笑。

"我曾想过来生我也要做一只猎鹰。"

我问他对来生是否很认真。

"我很认真，认真得都不能去讨论它。"他说道，眼睛紧紧地盯着我。"我喜欢哥德对来生的写法。他说，如果我有这么多的事情要想，要干，要思考，而我的身躯又拒绝随我而行，那么，大自然一定会给我另外一个身躯，一定会另给一个的，不是也许会给。"